

LA

Société des Auteurs

et

Compositeurs dramatiques

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

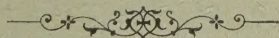
Sera soutenu le Jeudi 13 Février 1908, à 2 heures 1/2

PAR

Jean BAYET

Président : M. BERTHÉLEMY.

Suffragants { MM. CH. LYON-CAEN, *professeur-doyen.*
AMBROISE COLIN, *professeur.*



PARIS

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT, 14

—
1908



Digitized by the Internet Archive
in 2026

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

LA
Société des Auteurs
et
Compositeurs dramatiques

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

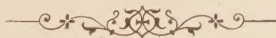
Sera soutenu le Jeudi 13 Février 1908, à 2 heures 1/2

PAR

Jean BAYET



Président : M. BERTHÉLEMY.
Suffragants { MM. CH. LYON-CAEN, *professeur-doyen.*
AMBROISE COLIN, *professeur.*



PARIS
ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR
14, RUE SOUFFLOT, 14

—
1908

**Les Origines de la Société des Auteurs
et Compositeurs dramatiques**

Les Origines de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques

Les débuts de l'art dramatique en France ne nous montrent pas les auteurs et les entrepreneurs de spectacles se partageant plus ou moins équitablement le bénéfice des représentations. Longtemps les auteurs travaillèrent pour la gloire, et sans qu'il y eût de comédiens de profession. Quoi qu'en ait dit Boileau, très mal renseigné à cet égard, nos aïeux se passionnèrent pour le théâtre, qui, au moyen âge, avait sa large part dans toutes les réjouissances publiques, dans tous les événements de la vie nationale. Un spectacle nouveau était alors un fait d'une autre importance que n'est de nos jours une première attendue. Le répertoire, à la fois religieux et grossier, se composait de mystères, qui mettaient en action la vie des saints, les scènes de la Passion, et de farces, de soties et moralités, mélange curieux de plaisanteries très risquées, souvent triviales, et d'allusions politiques, parfois pleines d'esprit et de verve.

Le public apportait à ces spectacles une âme neuve et pleine de ferveur, ignorante des conventions et de la routine. Il n'y paraissait d'ailleurs que des acteurs volontaires, artistes d'un jour, recrutés dans les diverses classes de la population. Monter sur les planches était un honneur fort recherché ; il n'était grave bourgeois qui ne tint à honneur d'y figurer, et qui n'acceptât volontiers d'interrompre ses occupations journalières, pour se plier à la discipline des

répétitions, et se meubler la cervelle de plusieurs centaines de vers.

Les représentations étaient organisées par de véritables corporations d'amateurs. A Paris, c'était, à côté des clercs de la Basoche, l'illustre compagnie des Confrères de la Passion, et les joyeux Enfants-sans-Souci.

Les Confrères de la Passion furent les premiers à avoir un théâtre permanent, où le spectacle se donnait à des intervalles réguliers. Jusqu'alors, on n'avait eu que des représentations accidentelles, sur des tréteaux improvisés. Ils s'adonnèrent d'abord au vieux répertoire des mystères; puis, comme le public se fatiguait des sujets religieux et tristes, ils s'adjoignirent les Enfants-sans-Souci, artistes comiques qui alternèrent les farces avec les pièces sérieuses : en 1548, les deux compagnies firent conjointement l'acquisition de l'Hôtel de Bourgogne qu'ils aménagèrent en salle de spectacles.

Les Confrères jouissaient, à cette époque, d'un véritable monopole, à Paris. En province, fleurissaient les sociétés joyeuses, réunions de bourgeois honorables qui entreprenaient d'amuser leurs concitoyens par leurs divertissements burlesques; souvent aussi les habitants d'une ville s'associaient pour jouer avec éclat, et à frais communs, une pièce religieuse.

Le clergé et l'autorité témoignaient une grande faveur à ces entreprises spontanées; ils encourageaient volontiers les bonnes volontés. Ils voyaient d'un fort bon œil la représentation des mystères, qui, dans une forme très libre, contribuaient certainement à entretenir et à ranimer la foi, et leur indulgence était fort grande pour les farces et soties, dont l'audace et la licence auraient indisposé plus d'un censeur. Car les artistes volontaires étaient des hommes honorables,

connus de tous, et qui ne voyaient dans ces spectacles fort attendus qu'une occasion de se divertir en divertissant les autres. Le clergé au besoin se chargeait de recruter des acteurs, et mettait de bonne grâce le matériel religieux à la disposition des artistes.

Les auteurs étaient en général des poètes bénévoles, qui rimaient pour l'honneur de rimer. La gloire était leur profit le plus clair. Parfois cependant, une œuvre était spécialement commandée par une association, et payée en beaux deniers. Ainsi la confrérie des maçons et des charpentiers de Paris commanda à l'illustre Gringoire : « *Une vie de Monseigneur Saint-Loys de France, à jouer par personnages* ». De même, la confrérie des cordonniers de Paris commanda et paya, en 1443, *Un mystère de la vie des saints Crépin et Crépinien* (1). Mais, le plus souvent, l'auteur de l'ouvrage représenté était membre de l'association ; il était payé comme les artistes eux-mêmes, et seulement s'il y avait des bénéfices, ce qui n'était pas fréquent. Le poète Gringoire, qui eut, pour le temps, une belle carrière dramatique, fut surtout très fier de son titre de Mère sotte, qui le faisait le second dignitaire de la confrérie, après le Prince des Sots ; s'il gagna quelque argent, ce fut moins comme auteur que comme organisateur attitré des spectacles officiels, véritables représentations de gala, qui se donnaient à l'occasion de l'entrée dans la capitale des souverains ou des personnages importants.

En 1502 et 1503, il monte avec un associé quelques mystères mimés ; il reçoit pour chacun cent livres, y compris la « construction des échafauds » où se tiennent les artistes ; l'indemnité était modeste.

(1) Petit de Julleville, *Les comédiens en France au moyen âge*, chapitre IV.

Jean du Pont-Alais, compagnon des Enfants-sans-Souci, est à la fois auteur et « chef et maistre des joueurs de moralités et farces à Paris ». En 1515, il joue plusieurs moralités devant le duc de Lorraine, et reçoit quarante livres de gratification, une autre fois quatre-vingts francs. C'est peu de chose. En 1530, il devient lui aussi entrepreneur de fêtes publiques ; un acquit au comptant mentionne un paiement de 223 livres tournois qui lui est fait pour avoir joué plusieurs farces devant le roi (1).

Un arrêt du Parlement, en 1548, porta un coup mortel aux Confrères de la Passion, en leur interdisant le répertoire sacré. Depuis que le mouvement d'idées de la Réforme avait mis en péril la religion, l'autorité voyait plutôt une cause de scandale dans les spectacles pieux, dont la naïveté prêtait à la raillerie d'un public plus averti. Les Confrères se maintinrent quelque temps par les représentations de pièces profanes. Mais le goût avait changé ; on méprisait les œuvres trop simples ou trop grossières du passé ; on aspirait à un théâtre nouveau, dont l'avènement est marqué par les représentations de la *Cléopâtre* et de l'*Eugène* de Jodelle. Pour interpréter les œuvres du jour, on ne se contente plus de bourgeois bien intentionnés, on veut des acteurs de métier. Il se forme d'abord des troupes ambulantes, comme celle que Scarron nous présente dans le *Roman comique*, avec les types du Destin et de l'Estoile, héros d'aventure, moitié bouffons, moitié poètes. Ils vont de ville en ville, se heurtant souvent au mauvais vouloir des municipalités qui les tiennent à l'écart des habitants, comme gens sans aveu et de mœurs douteuses. Le Parlement, le clergé, qui protégeaient les artistes bénévoles du bon vieux

(1) *Ibid.*, chapitre VI.

temps, voient avec défaveur ces nouveau-venus, qui font profession de divertir les autres ; ils rencontrent la méfiance d'un public encore peu lettré. Aussi Richelieu, qui favorise les comédiens, jugera-t-il nécessaire d'ordonner, au cas où leurs spectacles n'auraient rien de contraire à la morale, « que leur exercice ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public (1). Bientôt les comédiens se fixent. Les Confrères de la Passion ont compris qu'il fallait décidément céder au goût du siècle : en 1588, ils concèdent à l'une de ces troupes nomades la location de leur théâtre. Cette troupe hérite de leur privilège ; en 1613, elle prend le titre de troupe royale. C'était un véritable monopole qui lui était concédé. Un arrêté de 1588 le disait expressément, défendant à tous autres comédiens « de jouer des comédies ou de faire des tours et subtilités ». Cependant le monopole ne fut pas si absolu au début que l'on ne vit s'établir à Paris, protégés par la faveur royale, les deux grands théâtres du Marais et du Palais-Royal. Ce fut une concurrence sérieuse. La troupe du Palais-Royal, que dirigeait Molière, passait pour inimitable dans le comique. D'autre part, la Cour avait toujours accueilli avec faveur les troupes italiennes de passage à Paris. En 1660, les Italiens s'établirent à demeure dans la capitale.

..

Du moment où les théâtres avaient passé entre les mains de comédiens de profession, uniquement occupés de leur métier, force leur fut de s'adresser, pour alimenter leur

(1) Ordonnance du 16 avril 1641.

répertoire, à des écrivains étrangers à leur corporation. Au théâtre, comme ailleurs, il se fit une division du travail.

Seul Molière fait exception à cette règle, infatigable dans son triple rôle d'acteur, de directeur et d'auteur ; il succomba d'ailleurs à la tâche. Les comédiens furent donc obligés de traiter avec des auteurs « externes », comme on disait alors, par opposition avec les auteurs qui pouvaient se rencontrer parmi la troupe.

Dans son ouvrage sur le théâtre, qui est un document précieux pour l'époque, Chappuzeau nous apprend comment se formait le contrat de représentation à la fin du ^{xvii}e siècle, c'est-à-dire dans la belle période de notre art dramatique (1). Il faut d'abord que l'auteur soit lu. Pour être lu, il doit se concilier les bonnes grâces d'un membre de la troupe, qui se chargera de présenter la pièce à ses camarades.

« L'auteur qui présente une pièce, dit Chappuzeau, la communique en particulier à celui des comédiens qu'il croit le plus intelligent et le plus capable d'en juger, afin que, selon son sentiment, il la propose à la troupe, ou qu'il la supprime. Car les comédiens prétendent, et avec raison, de pouvoir mieux sentir le bon ou le mauvais succès d'un ouvrage que tous les auteurs ensemble et tous les plus beaux esprits. Joint que la plupart d'entre eux sont aussi auteurs, et que, dans la seule troupe royale, il y en a cinq dont les ouvrages sont fort bien reçus ».

Le comédien dont l'auteur s'est assuré le concours lit la pièce à tous ses camarades. Dans ces séances, véritables comités de lecture, où l'on discute du mérite de l'ouvrage, on voit les acteurs faire des effets de voix, rivaliser pour mettre en valeur l'œuvre de leurs protégés.

(1) Chappuzeau, *Le Théâtre François*, 1774.

L'auteur, dès cette époque, doit faire sa cour aux comédiens, et plus d'une pièce est faite moins pour plaire au public, que pour donner un rôle à tel acteur en vogue.

La pièce reçue, on aborde la question d'argent. Parfois elle est réglée très simplement. Les comédiens ne donneront rien : c'est lorsqu'il s'agit d'un débutant. « Dans ce cas, dit Chappuzeau, ils ne donnent point d'argent, ou n'en donnent que fort peu, ne le considérant que comme un apprenti qui se doit contenter de l'honneur qu'on lui fait de produire son ouvrage ».

Ce n'est pas d'hier, sans doute, que les débutants se plaignent de ne pouvoir faire jouer leurs œuvres. Aussi, lorsqu'une occasion se présente de placer un manuscrit, ils n'affichent pas encore les prétentions qu'ils auront plus tard : ils s'estiment trop honorés que MM. les Comédiens veuillent bien les mettre à la scène.

Lorsque les comédiens acceptent de payer, ils traiteront tantôt à forfait, tantôt pour une part proportionnelle à la recette.

L'achat au comptant fut le premier en usage.

Au début, une pièce de théâtre se vendait fort mal. Hardy fut un auteur fécond. De notre temps, il eût fait fortune ; à l'époque, ses œuvres se vendaient couramment trois écus chacune.

Au commencement du xviii^e siècle, le prix habituel était de dix écus, s'il faut en croire Voltaire (1).

Corneille, qui apporta la gloire à la scène française et qui fut pauvre toute sa vie, provoqua pourtant des plaintes très vives de la part de mademoiselle Beupré, de la troupe du Marais, qui reproche au grand tragique, et non sans aigreur, d'avoir fait monter les prix :

(1) Voltaire, *Vie de Molière*.

« Auparavant, dit cette aimable personne, nous avions des pièces de théâtre pour trois écus, que l'on nous faisait en une nuit ; on y était accoutumé, et nous gagnions beaucoup ; présentement, les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent, et nous gagnons peu de chose ».

Il semble bien que la qualité ait changé en même temps que les prix. Car la même artiste ajoute :

« Il est vrai que ces vieilles pièces étaient misérables, mais les acteurs les faisaient valoir » (1).

Les prix n'étaient point encore si exorbitants que mademoiselle Beaupré nous le laisse à penser. Même après cette petite révolution, qui fit des mécontents, un auteur connu n'obtenait guère plus de deux cents pistoles pour une pièce (2). Que dirait aujourd'hui cette artiste, s'il lui fallait s'adresser à un de nos dramaturges à la mode ?

(1) Cette réflexion est rapportée dans le *Mémoire à consulter et consultation pour le sieur Louvay de la Saussaie contre la troupe des comédiens français ordinaires du Roi*, 1775. Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12.304.

(2) Voici quelques chiffres qu'on relève dans le registre de La Grange (Archives de la Comédie-Française), qui nous renseignent sur les droits d'auteur à cette époque :

Les comédiens payèrent à Gilbert 550 livres pour *la Vraie et la Fausse Précieuse* ; à Boyer, la même somme pour *Tonnaxare* ; à Corneille, 2,000 livres pour *Attila*, autant pour *Bérénice*.

Molière eut 1,000 livres pour *les Précieuses* ; 1,500 livres pour *le Cocu* ; 968 livres pour *Don Garcie de Navarre* ; 1,400 livres pour *les Fâcheux*.

Lorsque Thomas Corneille mit en vers le *Festin de Pierre*, la troupe de Guénégaud lui compta 1,400 livres ; la même somme fut versée à la veuve de Molière. Mais c'était un traitement tout à fait exceptionnel. L'œuvre était due aux deux auteurs le plus en vogue à cette époque : les pièces de Thomas Corneille faisaient en effet plus d'argent que celles de son frère. Et la troupe tenait à donner une marque d'amitié à mademoiselle Molière pour les importants services qu'elle avait rendus à la société.

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne :

En 1662, « la troupe a donné à M. Boyer, pour la tragédie de *Tonnaxare*, 100 demi-louis dans une bourse brodée d'or et d'argent ».

Dès cette époque on commande des pièces à l'avance — comme on fait trop souvent aujourd'hui — et on les paie :

En 1663, la troupe verse « à M. la Calprenède, pour une pièce de théâtre qu'il doit faire, 800 livres ». Pour une pièce faite sur commande, ce n'est pas cher,

On a beaucoup parlé, il est vrai, de la générosité des comédiens envers les écrivains. Un auteur du temps, qui a entrepris de les défendre contre la défaveur injuste qui pesait encore sur eux, nous fait un tableau touchant de leur vie privée. Il se plaît à nous les montrer sévères dans leurs mœurs, décents dans leurs propos, assidus aux offices. Entre autres traits édifiants qu'il rapporte sur leur compte, il parle volontiers de leurs bons procédés envers les auteurs. Dans un chapitre de son ouvrage, intitulé *Combat de générosité entre les poètes et les comédiens*, Chappuzeau raconte qu'on a vu un auteur célèbre, et pourtant fort modeste, forcer un jour la troupe royale à reprendre cinquante pistoles sur la somme qui lui avait été comptée. Tellement les comédiens avaient coutume de traiter libéralement les auteurs.

J'avoue que le trait cité par Chappuzeau, si l'on veut y ajouter foi, n'est pas de nature à dissiper toutes les préventions qu'on peut avoir. L'auteur dont il parle était fort modeste assurément ; ou peut-être désirait-il s'attacher plus étroitement ses interprètes, par un sacrifice pécuniaire toujours bien accueilli.

Rapporterons-nous aussi l'habitude qu'avaient les comédiens, au dire de Chappuzeau, de faire un présent à l'auteur qu'ils jouaient ? Les cadeaux entretiennent l'amitié. Il est fort probable que ces présents n'avaient en effet de valeur que comme gage de bonne amitié ; le fait vaut d'ailleurs d'être retenu, car il prouve les bons rapports des auteurs et des comédiens. Mais ils ne devaient pas être fort conséquents ; sans cela, Chappuzeau les eût fait entrer en compte dans la rémunération des auteurs. Il dit même qu'ils avaient coutume avec les auteurs « de ne pas se quitter, le marché conclu, sans se régaler ». On attend aujourd'hui la cinquantième ou la centième représentation.

Pour ce qui est du combat de générosité, c'est-à-dire, en style d'affaires, de la fixation des droits d'auteur, il en va tout autrement. La lutte était inégale. L'honnête Chappuzeau lui-même nous l'avoue très ingénument. Les auteurs célèbres, nous dit-il, ne se montraient pas toujours raisonnables. Ils étaient parfois d'humeur à le prendre d'un peu haut. Heureusement (heureusement pour les comédiens) les acteurs « se raidissent de leur côté, et par une bonne économie, tiennent toujours de leur cru quelque ouvrage pour s'en servir au besoin ».

Nous avons dit plus haut que depuis que la profession d'artiste dramatique était devenue un métier comme un autre, les comédiens n'étaient plus, comme par le passé, acteurs à leurs moments perdus, et poètes à leurs heures. Les comédiens se contentaient de jouer les pièces, et cela vaut beaucoup mieux.

Cependant il n'était pas de troupe qui ne renfermât dans son sein quelque talent dramatique, qui n'eût dans ses archives quelque manuscrit déposé par un membre de la société, et tout prêt à passer. Ce manuscrit servait d'épouvantail aux auteurs « externes » ; on le sortait lorsqu'ils se montraient trop exigeants. Et tout de suite ils revenaient à une plus saine appréciation des choses. Le moyen était bon, il faut l'avouer, si bon que la Société des auteurs a cru devoir s'en garder, de nos jours, en défendant à tous ceux qui sont mêlés de près ou de loin à l'administration d'un théâtre d'y faire recevoir des pièces.

Chappuzeau, d'ailleurs, en dépit des éloges dont il tient à couvrir les comédiens, pour leur gagner l'opinion, n'est pas sans se rendre compte au fond de leur injustice envers les auteurs. Et peut-être voit-il un danger dans ces procédés arbitraires, qui seront plus tard une des causes de la ruine

du Théâtre-Français, sous la Révolution. Il croit devoir leur parler le langage de la raison, et, quelque bonne opinion qu'ils aient de leur mérite, leur faire entendre, à mots couverts, que les auteurs eux aussi ont quelque part à leurs succès.

« Les auteurs, écrit-il dans son ouvrage, doivent être considérés comme les dieux tutélaires du Théâtre ; ce sont eux qui le soutiennent ; ils en sont les grands appuis, et il tomberait avec tous ses ornements et ses pompeuses machines, si de beaux vers et d'agréables intrigues ne chatouillaient l'oreille de l'auditeur, à mesure que sa veüe est divertie par la beauté des objets qu'on lui présente. Je sais que la Comédie ne demande pas seulement un Auteur qui la compose : qu'elle veut un acteur qui la récite, et un théâtre où elle soit représentée avec les embellissements qu'il lui peut donner. Mais l'intention du Poète est l'âme qui fait mouvoir tout le corps, et c'est de là principalement que le monde s'attend de tirer le plaisir qu'il va chercher au Théâtre ».

Voilà un appel très discret à une plus grande modestie des comédiens. Ce qui paraît certain, c'est que l'achat à forfait fut abandonné sur la demande des comédiens eux-mêmes, qui acceptaient difficilement de verser la même somme à l'auteur, quel que fût son nom, le mérite de la pièce qu'il apportait, et l'accueil qui lui était fait par le public.

Ce mode de paiement devint rare, dès la seconde moitié du ^{xvii}e siècle, sans qu'on puisse dire d'une façon précise à quel moment l'usage s'établit de traiter d'autre sorte (1). On

(1) On fait généralement remonter cet usage à l'année 1653. Tristan l'Hermite, d'après l'opinion généralement reçue, aurait accepté de lire à l'Hôtel de Bourgogne une pièce de Quinault, intitulée *les Rivaux*.

Croyant qu'elle était de lui, les comédiens en offrirent cent écus. Puis, lorsqu'ils surent qu'elle était de Quinault, alors débutant, ils n'en voulurent plus donner que cinquante. C'est alors que Tristan l'Hermite, pour mettre fin aux discussions entre auteurs et comédiens, leur aurait proposé d'aban-

abandonne à l'auteur une part de la recette, tous les frais du théâtre ayant été préalablement déduits : il devient ainsi l'associé des comédiens : il prélève sa part des recettes et des dépenses : son gain dépend du succès de la pièce. La répartition se fait très simplement. Tous les soirs, les comédiens font le compte de la chambrée, c'est-à-dire la recette : ils commencent par prélever les frais journaliers ordinaires, puis les frais extraordinaires de décors, de figuration, que la pièce a pu nécessiter, et qui ont été arrêtés d'accord avec l'auteur : on se partage le reste. Cela se passe à peu près comme dans *l'Illusion Comique*, où Corneille montre les acteurs, la pièce finie, qui comptent l'argent sur une table et en prennent chacun une partie (1).

L'auteur touche une ou deux parts d'acteur ; en 1664, Racine eut au Palais-Royal deux parts pour les *Frères ennemis*, sa première pièce. A partir de 1662, Molière eut tantôt une part, tantôt deux. Cela représentait une quotité variable, car le nombre des parts n'était pas constant dans une troupe. Au Palais-Royal, il oscilla entre dix et quinze parts ; de 1673 à 1685, il varia pour la troupe Guénégaud et la Comédie-Française entre sept trois quarts et vingt-quatre

donner aux auteurs, dans tous les cas, le neuvième de la recette, tous frais déduits, tant que la pièce serait dans la nouveauté ; après quoi elle appartiendrait aux comédiens. Cette proposition aurait été acceptée et serait devenue la règle pour les conventions postérieures.

Cette version est fort sujette à caution. Il est au moins bizarre que Chappuzeau, qui s'est étendu longuement sur le traitement fait aux auteurs par les comédiens, n'en ait pas dit un mot, et que l'on n'en trouve pas de trace dans les registres de la Comédie-Française.

(1) *L'Illusion Comique*, acte V, scène V.

La pièce met en scène une troupe de comédiens. Au dénouement du spectacle qu'ils représentent, deux des personnages expirent. La toile relevée, on les voit faire leurs comptes.

BRIDAMANT

Que vois-je ? Chez les morts compte-t-on de l'argent ?

ALCANDRE

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligent.

et demie. C'est seulement en 1685 que le nombre fut fixé à vingt-trois pour la Comédie-Française (1).

L'auteur touche ses droits jusqu'au moment où, les recettes fléchissant, on retire sa pièce de l'affiche. Les comédiens sont d'ailleurs juges du moment où il convient d'abandonner la pièce ; cette question fera plus tard l'objet de règlements administratifs. Il est admis qu'elle devient alors la propriété de la troupe, qui pourra la reprendre quand il lui plaira, sans avoir besoin du consentement de l'auteur, et sans avoir à lui payer de nouveaux droits.

Cette règle qui semble inique au premier abord, et qui devint par la suite insupportable aux auteurs, s'établit pourtant sans difficulté et sans soulever de protestations. Cela s'explique par le régime du théâtre à cette époque.

Les spectacles durent toute l'année : mais la saison d'hiver est beaucoup plus fructueuse que la saison d'été. Les auteurs de marque, tout comme aujourd'hui, ne veulent être joués que dans le temps compris entre la Toussaint et Pâques ; c'est le temps, d'ailleurs, où la Cour séjourne au Louvre ou à Saint-Germain. On joue de préférence la tragédie en hiver, et les pièces comiques en été, « la gaye saison, dit Chappuzeau, voulant des divertissements de même nature ». Le spectacle, au début, n'est pas quotidien : on ne joue que trois fois la semaine, le mardi, le vendredi et le dimanche, qui sont et qui resteront les bons jours. Ce n'est que vers 1680 qu'on commença, à la Comédie, à donner des représentations tous les jours. Les premières ont lieu généralement le vendredi, afin que la publicité puisse se faire pour le dimanche qui suit. A cette époque, le public qui fréquente les théâtres n'est pas nombreux : le goût du

(1) J. Bonnassies, *Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, chapitre I^{er}, page 12.

théâtre n'est pas aussi développé qu'il le sera au siècle suivant : il faut être plus ou moins bel esprit pour vouloir se tenir au courant des pièces que l'on donne. Aussi le public ne comprend-il guère qu'un cercle assez restreint d'amateurs et de lettrés. Le menu peuple, que des tarifs élevés écartent, ne connaît que les spectacles de la foire, où, à peu de frais, il peut rire à son aise. Lorsque, vers 1760, les comédiens, débordés par les forains, agiteront en vain le spectre de leur privilège, les ministres, que gagne l'esprit démocratique, leur répondront qu'il faut des spectacles pour le peuple.

Le moment arrivait donc rapidement où tous les habitués du théâtre avaient vu la pièce nouvelle et satisfait leur curiosité. Il fallait bien changer l'affiche, si l'on voulait retenir le public. Dans ces conditions, une pièce, même en cas de succès, ne faisait guère de suite plus d'une trentaine de représentations. Si la pièce tombe, la salle se vide à bref délai, et c'est une grosse perte pour le théâtre. Il n'en va pas comme aujourd'hui, où l'on soutient couramment des pièces médiocres jusqu'à satiété du public.

Ajoutons que les pièces étaient montées avec soin, que les répétitions étaient longues et laborieuses.

Souvent aussi, les théâtres, rivalisant avec l'Opéra, montraient des pièces avec un véritable luxe de « machines » et de figuration, ou avec une orchestration importante et très soignée. Molière, qui mêlait à l'intrigue de ses pièces des intermèdes et des danses, fit une large place à la musique de scène.

Les comédiens du Marais, qui ne pouvaient lutter, pour la tragédie, avec l'Hôtel de Bourgogne, se firent une spécialité des « pièces de machines ». Et la Comédie-Française, plus d'une fois, dut faire de larges sacrifices pour les décors et pour la mise en scène. Les comédiens avaient d'ailleurs

l'habitude d'élever considérablement le prix des places, pour se couvrir de leurs frais extraordinaires.

Tout cela explique comment ils furent amenés, en compensation des risques importants qu'ils couraient, à exiger des auteurs qu'ils renoncassent à leurs droits sur les reprises. Les reprises furent rares d'ailleurs au xvii^e siècle, même pour les écrivains illustres. Seul, Molière vit reprendre de son vivant beaucoup de ses œuvres ; mais, outre le succès exceptionnel qu'elles obtinrent, il faut remarquer qu'il avait un théâtre où il était le maître.

La propriété des ouvrages dramatiques n'était d'autre part garantie par aucune loi, ni même par aucun texte administratif. L'usage ici encore faisait la règle, et il était d'usage qu'on représentât librement les pièces dès qu'elles avaient paru en librairie. Elles tombaient alors dans le domaine public, comme nous dirions aujourd'hui.

Et cela aussi se comprenait fort bien au début. Dès qu'un auteur a obtenu une première série de représentations, il a tiré de son œuvre tout le profit qu'il pouvait raisonnablement en espérer. Si sa pièce, que les comédiens de la capitale auxquels il l'a donnée peuvent jouer désormais librement et sans avoir à lui rien payer, vient à être interprétée dans quelque ville de France, comment pourra-t-il en être prévenu et réclamer de l'argent ? Il n'y a pas encore de société qui s'offre à le renseigner, à appuyer sa demande. La spoliation paraît encore ici toute naturelle, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'on songera à s'en indigner. Dans ces conditions, plus on le jouera dans les provinces, plus il sera content. Et, pour faire connaître son œuvre davantage, il la fera paraître en librairie. L'auteur ne publiera donc pas sa pièce, quelques jours après la première représentation, comme cela se pratique aujourd'hui, car il renoncerait par là à toucher des

droits qui lui sont acquis. Mais, dès qu'elle aura quitté l'affiche, n'ayant plus de profit pécuniaire à espérer, il ne songera plus qu'à étendre sa renommée, et il la fera imprimer; quelquefois, d'ailleurs, s'il n'y pense pas, on y pensera pour lui : il n'est pas rare de voir un auteur imprimé d'office. Molière ne se plaignit-il pas que l'on eût, à son corps défendant, fait sauter les *Précieuses Ridicules* du Théâtre-Bourbon à la galerie du Palais, où paraissaient les ouvrages nouveaux (1).

Cette règle, d'ailleurs, se retourne souvent contre les comédiens, car ils ne sont protégés contre la concurrence d'une troupe rivale que tant que la pièce qu'ils ont reçue n'est pas publiée. En traitant avec un auteur, c'est donc, en définitive, un manuscrit qu'ils achètent. Le succès épuisé, ils le rendront à l'auteur, qui en disposera à son gré. Un exemple nous le prouve :

Lorsque Molière mourut, après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, la troupe du Palais-Royal apprit que des comédiens de campagne, profitant du désarroi causé par cette mort, jouaient la pièce, dont ils avaient pu se procurer une copie. La troupe, qui avait fait de grands frais pour monter le *Malade imaginaire*, pria Louis XIV d'en interdire la représentation à tous autres. La réclamation était fondée, et conforme aux traditions, car la pièce n'avait pas paru en librairie. Aussi le roi, consacrant la coutume, n'hésita-t-il pas à faire défendre à tous autres comédiens qu'à ceux du Palais-Royal de jouer le *Malade imaginaire*. Il n'eût certainement pas décidé de la sorte, si la pièce avait été publiée.

A cette occasion, la question semble s'être posée pour la première fois de savoir si les droits de l'auteur passaient à

(1) Voir la préface des *Précieuses Ridicules*.

ses héritiers. Elle ne pouvait se présenter fréquemment, puisque ces droits étaient éphémères. La troupe du Palais-Royal la trancha en faveur de mademoiselle Molière, et lui versa une demi-part des droits de son mari. De même, quand Thomas Corneille mit en vers le *Festin de Pierre*, elle toucha une partie de la somme payée par les comédiens. Mais il faut tenir compte de l'estime toute particulière dont l'artiste jouissait auprès de ses camarades.

Cette faveur semble pourtant avoir été étendue par la suite aux héritiers d'autres écrivains. Car lorsqu'à la fin du xviii^e siècle, les auteurs demanderont que le produit d'une pièce soit assuré aux héritiers, quand l'auteur décède avant qu'elle ait eu trente représentations, les sociétaires répondront qu'ils ne se sont jamais dérobés à cette obligation (1).

Le contrat qui se forme, par la réception d'une pièce, entre les sociétaires et l'auteur, ne semble d'ailleurs pas avoir entraîné dès lors des obligations juridiques très nettement définies. L'on ne s'étonna point outre mesure, quand Racine, mécontent de la troupe du Palais-Royal, qui jouait son *Alexandre*, lui retira le manuscrit qu'il s'en fut porter à l'Hôtel de Bourgogne. Le procédé était vif. Cependant Molière ne réclama point : sans doute, il ne laissa pas de jouer la pièce, et sans payer l'auteur, bien entendu. Mais il ne songea pas à se pourvoir contre cet enlèvement, et il est probable qu'il ne s'y croyait pas autorisé.

*
* *

Les théâtres étaient alors placés sous la direction des gentilshommes de la Chambre. Ceux-ci n'eurent d'abord qu'une

(1) Archives Nationales. Maison du Roi, O¹ 845.

autorité nominale : puis, vers la fin du xvii^e siècle, on les voit intervenir à maintes reprises dans les détails de réglementation intérieure, et aussi dans les rapports des comédiens avec les auteurs.

A cette époque, en effet, le Théâtre-Français, pour la comédie, l'Opéra, pour les pièces lyriques, se trouvèrent en possession d'un monopole à peu près absolu.

La Comédie-Française veilla jalousement sur son privilège, qu'elle tâcha de maintenir tant bien que mal, attaqué sans relâche, mais toujours reconnu, jusque dans la seconde moitié du xviii^e siècle. Durant cette période, elle ne trouva en face d'elle que les forains et les Italiens, contre lesquels elle lutta avec beaucoup d'énergie, d'âpreté et de maladresse. Lorsqu'en 1697, le théâtre de la foire voulut jouer la comédie, il se heurta à l'hostilité violente des sociétaires de la troupe royale : l'histoire du théâtre au xviii^e siècle est pleine des querelles misérables ou ridicules que les sociétaires lui firent, et qui ne sont qu'un écho de la lutte des corporations contre la liberté industrielle sans cesse entravée. Ils exploitèrent un répertoire de pièces légères accompagnées de chansons, où Lesage et Piron excellèrent, jusqu'au jour où, ayant traité avec l'Opéra, ils ouvrirent une salle d'Opéra-Comique qui fit courir tout Paris (1).

Les Italiens, d'abord cantonnés dans leur répertoire national, obtinrent, en 1691, malgré la Comédie-Française, la permission de jouer en français. Dès lors, ils rivalisent avec elle ; ils ont leurs auteurs, parmi lesquels Regnard. Mais, en 1697, ayant déplu à madame de Maintenon, ils quittèrent la France ; ils n'y devaient revenir qu'en 1710. Ils

(1) Voir Bonnassies, *Les spectacles forains et la Comédie-Française*, et un article très documenté de M. Henri Chervet sur les *Origines de l'Opéra-Comique*, paru dans la nouvelle Revue, n° du 1^{er} juillet 1906.

essayèrent encore des pièces italiennes; mais comme celles-ci n'avaient plus la vogue, ils exploitèrent le répertoire français; beaucoup d'auteurs, maltraités par la Comédie-Française, furent heureux de leur porter des manuscrits; ils jouèrent Marivaux. C'est une concurrence sérieuse qu'ils font dès lors à la Comédie-Française, jusqu'au moment où, cédant au goût du jour, ils s'adonnent à l'opéra comique; pour mieux triompher de la concurrence de la Foire, qui a la faveur du public, ils fusionnent presque de force avec elle, en 1762 (1).

Louis XIV, en supprimant les troupes du Palais-Royal et du Marais, avait voulu établir un théâtre unique, qui fût comme un conservatoire des grandes traditions artistiques, et qui soutint l'éclat de la scène française, que les chefs-d'œuvre classiques avaient mises en pleine lumière. Cela n'empêche point le théâtre de décliner. On ne commande pas les chefs-d'œuvre, et ce n'est pas par mesure administrative que l'on peut s'assurer le monopole du bon goût. A la fin du siècle, d'ailleurs, la faveur royale, qui avait été un encouragement très précieux pour les comédiens, se détourna d'eux. Le roi tournait à la dévotion, et la Cour croyait devoir, à son exemple, penser à son salut. Les grands seigneurs qui affectaient jusque-là envers les comédiens une aimable condescendance, montrèrent plus de réserve. Tout cela, c'était autant d'appuis en moins. Et ces appuis étaient nécessaires aux comédiens, qui, mal vus de la bourgeoisie, n'avaient pu s'établir que par les marques d'estime qui leur étaient venues de très haut. Le goût du roi pour les spectacles, l'amitié des grands seigneurs qui se piquaient d'aimer les belles-lettres, les avaient tirés de leurs métiers de jongleurs

(1) Les règlements et actes concernant la Comédie-Italienne sont conservées aux Archives Nationales, Maison du Roi, O¹ 848.

ambulants, et leur avaient fait, en marge des classes bourgeoises, une sorte d'état dans la société. Devant l'engouement de la Cour, leurs ennemis avaient cru bon de se taire. Lorsque la faveur royale parut se retirer, ceux-ci relevèrent la tête. Après les galas de la Cour et la splendeur des fêtes officielles, les comédiens connurent les vexations et les tribulations. Ils purent voir combien les choses avaient changé, lorsqu'en 1687, Louis XIV donna brutalement à la Comédie l'ordre d'avoir à chercher un autre local ; ils se virent errants à travers Paris, repoussés de diverses paroisses, sur les protestations violentes des curés ; car les curés, qui tenaient beaucoup aux redevances diverses que les troupes étaient obligées de leur payer, s'indignaient à la pensée que la musique de leurs violons pût se mêler aux sons des orgues, pendant les offices.

Dans ces conditions, le monopole du Théâtre-Français ne pouvait avoir que des conséquences mauvaises : entre autres effets fâcheux, il fut la cause d'une ingérence de plus en plus indiscrète des gentilshommes dans les affaires de Comédie, qu'ils embrouillèrent à plaisir. Les solliciteurs apprirent le chemin de la Cour ; les intrigues, les rivalités de coulisses trouvèrent un écho dans cet aréopage administratif. Cela ne fut point pour relever la dignité des artistes ; l'austérité de leur mœurs, si appréciée de Chappuzeau, en souffrit également. A partir de cette époque, il y a beaucoup d'ombres au tableau enchanteur que l'enthousiaste apologiste traçait, en 1674, de la vie privée des comédiens.

Du moment où les auteurs se trouvaient en face d'un monopole organisé, du moment qu'un seul théâtre leur était ouvert pour les œuvres d'une certaine tenue, il fallait bien que l'autorité intervint pour fixer leurs droits. On ne songe pas à leur demander un avis, à recueillir leurs vœux ; ils

ne forment pas une corporation, ils n'existent pas aux yeux de l'administration.

Aussi voyons-nous les règles concernant les rapports de la Comédie-Française avec les auteurs, condensées dans deux règlements de 1686 et de 1697, dits de la Dauphine. C'est à la Dauphine en effet que Louis XIV avait confié la surintendance des théâtres, qui fut encore donnée, après elle, à deux princesses du sang (1).

Cependant, des règles fixes avaient déjà été établies avant que ces règlements fussent édictés. Les décisions les plus anciennes que l'on ait pu retrouver à ce sujet dans les archives de la Comédie remontent à 1683, et il est probable qu'elles ne firent que compléter des dispositions antérieures dont on n'a pu conserver la trace.

Une décision prise, le 22 mars 1683, par les comédiens assemblés porte que, lorsque les recettes faites par une pièce nouvelle en bonne saison, c'est-à-dire entre la Toussaint et Pâques, « seront descendues deux fois de suite à 550 livres ou au-dessous, on quittera la pièce sans retour pour l'auteur ». Ce qui veut dire que la pièce quittera l'affiche.

La même décision oblige les comédiens à soutenir les pièces à l'extraordinaire, tant qu'elles font plus de 650 livres par soirée.

Soutenir les pièces à l'extraordinaire, c'était élever le prix des places. C'était un expédient, plus ou moins digne d'une grande scène, auquel on avait recours pour maintenir les recettes ; l'auteur n'était pas indifférent à cette combinaison, qui haussait les recettes, et qui, par conséquent, reculait la fatale échéance, le moment où la pièce quitterait l'affiche.

(1) La plupart des règlements et décisions rédigés pour la Comédie-Française, conservés dans les archives du théâtre, ont été analysés par M. Bonassies dans son ouvrage sur les *Auteurs dramatiques et la Comédie-Française*.

Pour les pièces qui nécessitaient beaucoup de frais, on doublait le prix des places, parfois jusqu'à la vingtième représentation.

En 1732, il ne fut plus permis aux comédiens que de tiercer (c'est-à-dire d'augmenter d'un tiers) le prix des places. Quelquefois aussi, mais à titre exceptionnel, on élevait considérablement les tarifs.

Il était également stipulé que, si une représentation de pièce nouvelle fixée, selon le répertoire, pour un dimanche, venait à manquer par indisposition d'un acteur, voyage à la Cour, fête solennelle, etc., elle serait remise au dimanche suivant, à moins d'une fête pendant la semaine qui pût tenir lieu du dimanche. C'était encore une disposition favorable aux auteurs. Puisque les pièces quittaient l'affiche sans retour, lorsque la recette fléchissait deux fois de suite, il importait aux auteurs que, si un dimanche, qui était le meilleur jour, venait à leur manquer, on leur en assurât un autre. Il faut voir de même une garantie donnée aux auteurs dans la disposition qui arrêtait que les représentations de pièces nouvelles alterneraient avec les représentations de pièces anciennes. Cette alternance empêchait la troupe, si d'avenure elle voulait nuire à un auteur, de ne lui donner systématiquement que de mauvais jours, afin d'avoir le droit d'abandonner plus tôt sa pièce.

Il fallait cependant tenir compte des frais extraordinaires que pouvaient entraîner certaines pièces. Lorsqu'une œuvre nécessitait une figuration ou une mise en scène particulièrement coûteuse, il était naturel que la Comédie pût en arrêter plus promptement les représentations. Aussi, le 26 avril 1683, l'assemblée décide-t-elle que les minima de recette déterminant l'abandon des pièces seront augmentés, le cas échéant, du montant des dépenses extraordinaires,

Une délibération du 7 juin de la même année fixe à un dix-huitième la part des auteurs pour les petites pièces, c'est-à-dire les pièces en un acte ou en trois. Il est très probable que leur part fut arrêtée également pour les grandes pièces, dans une séance dont le procès-verbal n'a pas été conservé. Sans doute aussi, cette délibération ne faisait-elle que répéter ou modifier des décisions antérieures sur les droits d'auteurs.

Le 16 avril 1685, le premier règlement de la Dauphine reconnaît expressément aux auteurs le droit, qui leur avait d'ailleurs toujours été laissé de bonne grâce, de faire eux-mêmes, et à leur convenance, la distribution des rôles, en leur prescrivant, pour éviter toute difficulté, de la faire en double et par avance. Il affirme aussi la compétence des gentilshommes de la Chambre pour régler les difficultés qui pourraient s'élever entre les auteurs et les interprètes.

Le 18 mars 1686, une décision d'espèce. La Comédie autorise la représentation du *Notaire obligeant* avec *Alcibiade*, tragédie nouvelle. Les règlements défendaient de jouer de petites pièces avec les nouvelles. On y dérogeait en faveur du *Notaire obligeant*, qui était l'œuvre d'un camarade. Mais comme on ne voulait pas avoir l'air de favoriser les auteurs de la maison aux dépens des autres, on décidait du même coup que cet avantage pourrait être accordé à tout auteur d'une petite pièce, lorsqu'une tragédie nouvelle aurait été jouée vingt-sept fois. C'était le cas pour la tragédie d'*Alcibiade*.

En 1688, on fit un règlement pour les entrées. Il s'accompagnait sans doute d'un autre règlement concernant les auteurs, qui ne nous est pas parvenu. Seul, l'important document de 1697 nous est resté.

Entre temps, le 14 novembre 1689, la Comédie décide qu'en raison des charges nouvelles dont elle est grevée (il

s'agit de tous les déboires éprouvés par la troupe dans son déménagement forcé, cette même année) elle supprime à l'avenir le supplément alloué aux auteurs des pièces nouvelles. Qu'est-ce que ce supplément dont on ne trouve trace nulle part ailleurs ? Était-ce une allocation importante, ou n'était-ce pas plutôt, ce qui est plus raisonnable, quelque petit cadeau, comme ceux que les bons comédiens, au dire de Chappuzeau, offraient aux auteurs, en gage de bonne amitié ?

Le règlement de 1697, qui fut reproduit en 1726, fixe d'une manière complète et détaillée les rapports des comédiens avec les auteurs. Voici, en résumé, les dispositions essentielles de cette charte des droits des auteurs :

« ARTICLE 2. — La pièce reçue, personne ne peut élever de difficultés relativement à la représentation. « Monsieur l'auteur » distribue les rôles à son gré ; aucun acteur ne peut en refuser un ».

C'est la nouvelle affirmation d'un droit qui avait toujours été reconnu aux auteurs.

« ARTICLE 4. — Les pièces nouvelles des auteurs-comédiens ne sont jouées que l'été ; celles des auteurs externes le sont de préférence l'hiver ».

C'est une politesse que les comédiens avaient accoutumé de faire aux auteurs.

« ARTICLE 5. — Une pièce nouvelle est jouée alternativement avec une vieille ou avec une autre nouvelle ».

C'est la consécration du principe d'alternance qui était depuis longtemps en honneur à la Comédie et qui, nous l'avons vu, était de nature à assurer le cours normal des représentations de leurs pièces jusqu'à leur abandon régulier.

« ARTICLE 6. — En hiver, on joue les pièces nouvelles jusqu'à ce que la recette s'abaisse deux fois de suite à 550 livres ; alors on les quitte sans retour pour l'auteur.

« ARTICLE 7. — Parmi les petites comédies qu'on représente avec les pièces sérieuses, l'auteur de la pièce nouvelle demande celles qu'il lui plaît, pourvu qu'elles soient en un acte ».

Les comédiens avaient toujours laissé cette faculté aux auteurs. Leur reconnaître officiellement ce droit, c'était, incontestablement, consacrer à leur profit un empiétement sur la gestion du théâtre ; cet avantage n'est jamais admis de nos jours qu'à titre purement gracieux.

« ARTICLE 8. — En été, la pièce est quittée sans retour pour l'auteur lorsqu'on fait deux recettes de suite de 350 livres et au-dessous.

« ARTICLE 10. — A l'égard des pièces nouvelles « de spectacle et d'ornement », où il y a des frais journaliers et extraordinaires (machines, musique, location d'habits, ouvriers, etc.), la recette du bureau doit surpasser les minima, fixés par les règles ci-dessus, de la somme à laquelle montent ces frais.

« ARTICLE 11. — Les auteurs ont deux parts sur dix-huit dans les pièces nouvelles en cinq actes, sérieuses ou comiques ; c'est-à-dire que, la recette étant faite et le compte rendu, on paye les frais journaliers et ordinaires de la Comédie, et le surplus se partage en dix-huit parts, dont « monsieur l'auteur » prend deux, et les seize parts restantes sont distribuées aux comédiens au prorata de leur intérêt social.

« ARTICLE 12. — Les auteurs des petites comédies nouvelles, en trois actes ou en un acte, ont le dix-huitième de la recette dans les mêmes conditions. Pour faire valoir ces mêmes comédies, on donne aux auteurs le choix de deux pièces nouvelles à représenter en même temps, les jours qu'il leur plaît. On leur applique, relativement aux frais ordinaires, les mêmes règles qu'aux grandes pièces.

« ARTICLE 13. — On ne reçoit point de petites comédies pendant l'hiver.

« ARTICLE 14. — Afin d'éviter les contestations, on fait connaître ces règles aux auteurs avant la lecture de leurs pièces ».

Le règlement des entrées, qui suit, attribue aux auteurs, tant qu'ils touchent leur part, quatre billets pour les pièces en cinq actes, et deux pour les autres. S'ils délivrent des billets en plus de ce nombre, le prix en est précompté sur leur part.

Ce règlement de 1697 ne fait, sur bien des points, que codifier des règles éparses dans des décisions antérieures ; sur d'autres il ne fait que régulariser des usages : quand les pièces descendent au-dessous des minima fixés, elles « quittent l'affiche sans retour », mais non sans espoir de retour. Car elles peuvent toujours être reprises. Les reprises, rares au ^{xvii}^e siècle, devinrent fréquentes au ^{xviii}^e, alors qu'un répertoire classique était déjà constitué. En ce cas, le règlement ne dit pas du tout que l'auteur n'aura rien.

Mais les comédiens se chargèrent de suppléer au silence du texte : ils décidèrent, conformément à la coutume, et nous avons dit pourquoi le procédé ne parut pas choquant à l'époque, de ne rien donner à l'auteur en cas de reprise.

Les conditions du règlement de 1697 furent modifiées pour un temps, dans un sens défavorable aux auteurs, par un règlement du 27 avril 1699 qui stipula que les pièces « quitteraient l'affiche » non plus lorsque la recette serait descendue deux fois de suite jusqu'au minima fixé, mais lorsqu'elle se sera abaissée deux fois, indistinctement, à ces chiffres. L'innovation était importante, et très préjudiciable aux auteurs. Car, dans la semaine, il y avait de bons jours, comme le vendredi, où l'on faisait de belles recettes, et de

mauvais jours, où l'on ne faisait presque rien. Une pièce qui faiblissait un soir avait donc chance de se relever le lendemain. Et l'auteur rentrait dans ses droits.

Cette chance lui était enlevée par la nouvelle disposition ; dès que la recette était mauvaise un soir, les comédiens n'avaient plus à compter avec l'auteur.

L'on ne tarda pas d'ailleurs à sentir l'injustice de cette règle. Dès le 30 novembre 1699, on décida « pour traiter les auteurs encore plus favorablement » — ceci ne manque pas d'ironie — que la recette devrait descendre aux chiffres minima deux fois de suite ou trois fois indistinctement, pour que l'auteur perdît ses droits.

Un règlement du 27 octobre 1712 constate l'étonnante légèreté avec laquelle les sociétaires refusaient souvent aux auteurs les entrées auxquelles ils avaient droit « suivant le caprice de celui des comédiens qui se trouvait à la porte ». Il ordonne aux comédiens de laisser entrer les auteurs joués, sauf ceux qui auraient travaillé pour la Foire ; la Comédie était alors au plus fort de sa querelle avec la Foire. Elle gardait rancune aux écrivains qui écrivaient pour les forains, au point de leur refuser l'accès de la Comédie. Nous voyons que l'autorité eut la faiblesse de céder à ses exigences ridicules (1).

Un règlement du 15 novembre 1719 donné par les gentilshommes de la Chambre, règle à nouveau la distribution des rôles. Elle appartient aux auteurs tant pour les pièces nouvelles que pour les anciennes. Les comédiens qui refuseraient un rôle payeront une amende de 100 livres (2).

Il faut croire que ces questions de distributions étaient

(1) Le texte de cette décision se trouve aux Archives Nationales, Maison du roi, O¹ 844.

(2) Archives Nationales, *ibid.*

des nids à querelles ; car il est arrêté que les auteurs présenteront désormais leurs pièces au gentilhomme en année, pour prévenir toute difficulté.

Au point de vue des entrées, il est entendu que, suivant l'usage, tout auteur joué aura ses entrées : cette faveur lui est assurée pour toute sa vie, s'il a donné au moins une pièce en trois actes ; pour trois ans seulement, s'il n'a donné qu'une pièce en un acte. En cas de collaboration, un seul des auteurs aura ses entrées.

Par contre, dans une décision du 18 avril 1746, la Comédie traite assez légèrement les auteurs. Aux termes de la délibération qui fut prise ce jour-là, les pièces ne devaient plus être admises à une lecture publique en comité que lorsque les semainiers ou un comédien les auraient jugées dignes de cet honneur.

C'est d'après ces règles que la Comédie traita les auteurs jusqu'en 1757. A cette époque, le Théâtre-Français traversait une crise pénible. Sa situation était fort compromise par les lourdes dettes qui avaient grevé son budget. Il fallut prendre des mesures pour liquider cet arriéré menaçant. Le roi prit dans sa cassette de quoi désintéresser quelques créanciers : pour le reste, on pensa qu'il fallait le prendre sur la part des auteurs. Ils avaient déjà fait, nous l'avons vu, les frais du déménagement de la troupe en 1689 : il était dans l'ordre qu'ils payassent cette fois-ci une partie de ses dettes.

Le règlement du 23 décembre 1757 constate que les anciens règlements ne sont plus exécutés, et il juge utile d'y apporter quelques modifications.

Il arrête à nouveau la procédure de la lecture de la pièce et de la distribution des rôles.

Chacun des sociétaires, réunis en comité pour entendre

la lecture d'une pièce, est pourvu de trois fèves : l'une, blanche, pour l'acceptation simple ; l'autre, marbrée, pour l'acceptation avec changements ; la troisième, noire, pour le refus. On vote par scrutin, non par acclamation, pour éviter les discussions orageuses. Le second semainier apprend la décision à l'auteur.

Tout cela est réglé avec un soin et une solennité impressionnante.

Le règlement décide une fois de plus que l'auteur seul peut distribuer les rôles : l'acteur qui refuserait son rôle s'exposerait à une amende de 50 livres.

Pour les entrées, il est convenu que l'auteur de deux pièces en cinq actes, l'auteur de trois pièces en trois actes, et l'auteur de quatre pièces en un acte ont leur entrée à vie.

L'auteur d'une pièce en cinq actes en jouit pendant trois ans, celui d'une pièce en trois actes pendant deux ans, et celui d'une pièce en un acte pendant un an.

Les titulaires pourront d'ailleurs être privés de leurs entrées, s'ils troublent le spectacle par des cabales ou des critiques injurieuses.

En outre de leurs entrées, les auteurs joués recevaient des billets pour les représentations de leur pièce. On voit que les billets d'auteur, contre lesquels on a tant protesté, ne datent pas d'aujourd'hui. Vers la fin du xviii^e siècle, les écrivains ont droit, à ce titre, à soixante billets pour les trois premières représentations, à vingt pour celles qui suivent (1).

Le changement le plus considérable réalisé par l'acte de 1757 concerne les droits des auteurs sur les recettes.

Le règlement fixe leur part à un neuvième pour cinq

(1) Décision du 27 août 1774, Archives Nationales, *ibid.*

actes, à un douzième pour trois actes, à un dix-huitième pour un acte. Mais il est admis désormais officiellement (ce qui n'était qu'un usage prend force de disposition administrative) que lorsqu'une pièce quitte l'affiche, pour insuffisance des recettes, elle tombe dans les règles. Or, tomber dans les règles, c'est, nous le savons, tomber dans les mains des comédiens.

En même temps, les chiffres de recettes qui déterminent le moment où l'on abandonne les représentations d'une pièce sans qu'elle puisse être, en cas de reprise, une source de profits pour l'auteur, sont singulièrement élevés. Les pièces quitteront l'affiche dès que, deux fois de suite ou trois fois indistinctement, la recette sera descendue, non plus à 350 ou à 550 livres, mais à 1,200 livres en hiver, et 800 livres en été. Cette disposition était très défavorable aux auteurs, en un temps où les reprises étaient devenues fréquentes. On admet cependant une réserve en faveur de l'auteur. Il pourra, lorsqu'il verra les recettes baisser, retirer lui-même sa pièce, pour se ménager une reprise, lorsqu'elle aura déjà dix ou douze représentations dépassant ces chiffres minima, et, en ce cas, il conservera ses droits. Mais alors, la pièce, reparue sur l'affiche, tombera dans les règles, dès qu'une seule fois la recette aura été inférieure à ces chiffres, et sans que l'auteur puisse à nouveau user de la même faculté.

Un règlement du 1^{er} juillet 1766 modifia sur quelques points celui de 1757. Il y est surtout question de la lecture des pièces : la question ne cessait de préoccuper l'autorité ; il faut croire qu'elle soulevait d'incessantes difficultés, et que, dans plus d'un cas, les comédiens en usèrent de façon discourtoise avec les auteurs, blessant à plaisir par leurs critiques plus ou moins avisées ce *genus irritabile vatum*.

Le règlement porte à nouveau que les pièces ne seront

soumises au comité de lecture que sur le rapport favorable d'un examinateur. Si celui-ci les juge indignes d'une lecture publique, il devra donner ses raisons « le plus honnêtement qu'il sera possible ».

De même, après la lecture, chacun des acteurs juges doit écrire très poliment ses motifs d'acceptation ou de refus dont l'auteur aura connaissance.

La question de la distribution des rôles est aussi de celles sur lesquelles on doit revenir à chaque instant. Les acteurs, pénétrés de leur importance et de l'excellence de leur jugement, avaient la prétention de décider en dernier ressort des emplois qui leur convenaient. C'était une source perpétuelle de conflits avec l'auteur. Trop souvent aussi ils refusaient une pièce, dans la crainte qu'un rôle leur fût imposé, qui ne les mit point assez en valeur.

Les gentilshommes se flattent de remédier à ces cabales, en prescrivant que l'auteur qui entre en lecture remettra au comité sa distribution cachetée; le cachet ne sera rompu que si la pièce est reçue et après le vote du comité. Si des corrections sont jugées nécessaires, la distribution sera renfermée dans l'armoire du semainier.

A quelles précautions ne doit-on pas recourir pour donner quelque indépendance de jugement au comité de lecture, pour affranchir l'auteur du souci de plaire à tel ou tel interprète?

Le règlement défend aussi à tout acteur de refuser un rôle, même sous prétexte qu'il n'est pas de son emploi, sous peine d'une amende de 100 livres, et, en cas de récidive, de la privation de sa part dans les représentations de la pièce en cours.

Le règlement de 1766 ne changea rien aux droits d'auteur, tels qu'ils étaient fixés par le règlement de 1757, d'une manière fort compliquée, nous l'avons vu.

On est forcément compliqué, lorsqu'on va contre la nature des choses. Il semble que l'intérêt de l'auteur et celui des comédiens soient communs, en un certain sens, et que leur réputation et leur profit respectifs dépendant de l'accueil fait au spectacle, ils dussent souhaiter également que les pièces fissent de bonnes recettes. Il n'en est pas ainsi, avec des règlements qui assurent aux comédiens la propriété des pièces, lorsque les recettes baissent. Ils deviennent, pour un temps, les ennemis de la pièce, ayant intérêt à ce qu'elle fasse peu d'argent dans la première série des représentations, pour pouvoir, un jour, la reprendre sans avoir à partager les bénéfices. On les voyait, de fait — cela ne laisse pas de nous surprendre — donner les pièces nouvelles dans des conditions défavorables, les jouer de préférence à de mauvais jours, et contrairement aux prescriptions des règlements, pour les faire tomber... dans les règles. Comme si la grande règle de toutes les règles n'était pas qu'une pièce fasse de belles recettes.

Il suffit du plus futile événement pour précipiter l'auteur dans le gouffre ouvert sous ses pas : une fête à la Cour ou à la ville, un ciel plus ou moins pur, un spectacle plus brillant ailleurs, et c'en est fait de lui.

Beaumarchais, lui-même, qui, jusqu'à sa querelle avec les comédiens, eut toujours avec eux les rapports les plus courts, dut réclamer contre cette manie bizarre. Il s'était aperçu que les comédiens lui demandaient la permission de jouer le *Barbier de Séville* de préférence les soirs où il y avait gala à la Cour, et où, par conséquent, il y avait de grandes chances pour que la recette fût mince. Il protesta :

« En m'écrivant, messieurs, qu'on vous demandait le *Barbier de Séville* pour samedi prochain, vous avez oublié d'ajouter que ce même jour on donnait à la Cour le *Conné-*

table de Bourbon. ...Autant j'aurai de reconnaissance, toutes les fois qu'en un bon jour de bonne saison la Comédie fera l'honneur à ma pièce de la glisser au répertoire, autant je croirais avoir à m'en plaindre, si elle ne se souvenait jamais du *Barbier* que pour lui faire boucher un trou, dans lequel il s'engloutirait tout vivant, au grand détriment de son existence et de mes intérêts » (1).

Le règlement de 1766 détermine jusqu'en 1780 les rapports des comédiens avec les auteurs. Il subit toutefois des modifications partielles. -

Le 1^{er} avril 1768, un ordre des gentilshommes de la Chambre enlève aux auteurs le droit de faire la distribution de leurs pièces, lorsqu'elles sont tombées dans les règles. Cet ordre constate que les questions de distribution sont la source de maintes tracasseries et vexations des sociétaires à l'endroit des écrivains : pour éviter à l'avenir ces chicanes, il réserve aux gentilshommes de la Chambre le soin d'arrêter la distribution des pièces, dès qu'elles seront tombées dans les règles et feront irrévocablement partie du répertoire (2).

Fréquemment les sociétaires, en donnant leur avis sur la réception d'une pièce, se contentaient d'une appréciation tout à fait vague et superficielle. « La pièce m'a fait plaisir, et je la reçois », telle était l'opinion émise à l'appui de plus d'un vote. Les auteurs réclamaient contre cette justice expéditive, se disant victimes d'impressions irréfléchies ou de préventions injustifiées. Pour obvier à cet inconvénient, le duc de Richelieu oblige les comédiens en 1770 à motiver sérieusement leurs votes. Un arrêt motivé est presque un bon arrêt. Les avis rendus en assemblée seront mis sous enveloppe cachetée, et portés aux gentilshommes de la

(1) *Beaumarchais et son temps*, par Louis de Loménie, chapitre XIX.

(2) *Décision en manuscrit aux Archives Nationales, ibid.*

Chambre, qui pourront ainsi juger de la compétence de cet aréopage (1).

Cette obligation est étendue peu après au Comité, qui lit en premier les manuscrits déposés, et juge s'ils doivent être présentés à l'assemblée générale (2).

Le 14 janvier 1774, un ordre du duc de Duras enjoint aux sociétaires de ne plus discuter avec les écrivains que par écrit, pour éviter les querelles, et de conserver des formes ; cela nous indique qu'à ce moment les rapports étaient fort tendus entre comédiens et auteurs.

Un autre règlement du 27 juillet 1774 prescrit des formalités très minutieuses pour que les pièces soient jouées, suivant leur ordre de réception, d'une façon en quelque sorte automatique, sans que des intrigues puissent avancer le tour de quelques auteurs en reculant certaines pièces.

Les comédiens devront, aux termes de ce règlement, jouer successivement les pièces inscrites en rang utile dans l'une des trois colonnes dressées à cet effet. La première colonne contient les comédies et drames en cinq et quatre actes ; la seconde, les tragédies ; la troisième, les comédies en un, deux ou trois actes. C'est l'avancement à l'ancienneté.

Il faut croire que les comédiens déterminaient un peu trop capricieusement le tour des pièces, et qu'ils faisaient languir indéfiniment certains auteurs.

*
**

Les auteurs, qui se plaignaient des comédiens de la troupe royale, se disaient volontiers mieux traités au Théâtre-Italien, qui fit longtemps une concurrence dange-

(1) Décision du 24 nov. 1770. En manuscrit aux Archives Nationales, *ibid.*

(2) Décisions des 12 et 13 avril 1774. En manuscrit aux Archives Nationales, *ibid.*

reuse à la Comédie-Française ; plusieurs écrivains de talent y furent porter leurs pièces.

Le règlement donné aux comédiens italiens par les gentilshommes en 1774 fixait les droits des auteurs à un neuvième de la recette, pour les pièces en trois actes et plus, à un douzième pour les pièces en deux actes, à un dix-huitième pour un acte (1), partagés entre l'auteur des paroles et l'auteur de la musique.

Ces droits étaient calculés sur la recette nette, après déduction de la taxe pour les pauvres.

La recette journalière soumise au droit d'auteur comprenait les recettes de la porte, le produit des loges louées à la représentation, mais non celui des loges louées à l'année.

L'auteur n'était pas sûr d'ailleurs de toucher tous les soirs, et le règlement faisait une distinction très curieuse, qui aboutissait à ne lui verser d'argent qu'autant que sa pièce avait du succès.

Il y avait des représentations « utiles » et des représentations « nulles ». Les premières sont celles qui donnent une recette brute d'au moins 600 livres l'été et 1,000 livres en hiver, et sur lesquelles les auteurs touchent leur part. Les représentations nulles sont celles qui font une recette inférieure à ces chiffres, et sur lesquelles ils ne touchent rien. Par contre, ils sont assurés d'avoir leur part sur toutes les représentations utiles qui seront données de leurs ouvrages jusqu'à leur mort, quand bien même le cours de ces représentations aurait été interrompu pendant un temps plus ou moins long. Même leur droit passera à leurs héritiers, pour les pièces qui n'auraient pas eu cinquante représentations

(1) Ce règlement, qui se trouve en manuscrit aux Archives Nationales (Maison du Roi, O¹ 848), a été reproduit dans les *Trois Théâtres de Paris*, par Des Essarts, chapitre II, page 203.

utiles, de leur vivant. En outre de cette rémunération en argent, les auteurs ont droit à des billets, ainsi qu'à des entrées.

Comme on voit, la part des recettes entrant en compte pour le calcul des droits d'auteur était soigneusement déterminée, sans que l'on pût en soustraire certains éléments, ou précompter sur cette part une somme de frais plus ou moins élevée. Sans doute, ici encore, le droit des auteurs est arbitrairement limité, puisque lorsque les recettes descendent à un minimum déterminé, il ne doit plus s'exercer. Au moins cette limitation n'a-t-elle pas pour effet d'intéresser les comédiens à faire échouer la pièce, comme le principe de la chute dans les règles, puisque l'auteur conserve ses droits, sa vie durant, sur toutes les représentations qui dépasseront ce minimum, et que même les comédiens auront à compter avec les héritiers, lorsque la pièce n'aura pas encore eu cinquante représentations utiles, c'est-à-dire cinquante représentations ayant fait des recettes honorables. Le règlement de 1774 interdisait d'ailleurs aux comédiens de retirer arbitrairement de l'affiche une pièce nouvelle, et d'interrompre ainsi le cours de ses représentations, tant qu'elle était accueillie avec faveur par le public.

A l'Opéra, les auteurs furent toujours l'objet d'une protection spéciale. Le règlement de 1776 stipule que le librettiste et le compositeur d'une œuvre formant un spectacle entier recevront chacun 200 livres pour les vingt premières représentations, 150 livres pour les dix suivantes, et 100 livres pour les autres, jusqu'à la cinquantième. Après la cinquantième, les auteurs perdaient donc leurs droits. Mais, si l'ouvrage avait plus de quarante représentations de suite, il était accordé à chacun une gratification de 500 livres (1).

(1) Règlement du 30 mars 1776, Des Essarts, *ibid.*, chapitre III, page 261.

Les auteurs d'un opéra en un acte recevaient, suivant les mêmes distinctions, 80, 60 et 50 livres, pour les représentations données sans interruption.

Il appartenait d'ailleurs à l'autorité d'arrêter le cours des représentations, quand elle le jugeait bon, soit pour insuffisance de recettes, soit pour tout autre motif.

En 1781, le droit des auteurs cessa d'être limité. Ils eurent droit, durant leur vie, à 60 livres, ou à 20 livres pour un acte, sur chaque représentation au delà de la quarantième.

En outre, le roi accordait des prix ou des pensions aux auteurs qui s'étaient particulièrement distingués (1).

Comme on le voit, il s'agissait là d'un ensemble de mesures de faveur, prises par l'autorité dans le dessein avoué d'acclimater l'opéra en France; il n'y faut voir qu'une heureuse exception dans le régime des droits d'auteur.

*
* *

Malgré la combinaison étrange de la chute dans les règles, les auteurs n'eussent pas réclamé contre le traitement que leur faisait la Comédie-Française, si l'on s'en fût tenu à la lettre des règlements. Mais les comédiens en prenaient à leur aise avec les textes, n'en retenant que ce qui leur était avantageux. Ils ne se souciaient guère de respecter les ordres de l'autorité, d'ailleurs changeants et capricieux, et que l'autorité elle-même ne se gênait pas pour enfreindre à l'occasion. C'est pourquoi, à chaque instant, l'intervention des gentilshommes est sollicitée pour arrêter leurs empiétements et leur imposer de nouveaux règlements.

Ces règlements se suivent... et se ressemblent. Il est géné-

(1) Voir à ce sujet l'article I^{er} du règlement du 13 mars 1784. Renouard, *Traité des droits d'auteur*, tome 1^{er}, chapitre IV.

ralement constaté, dans le préambule, que les décisions précédentes n'ont pas été observées. Il y a des questions, comme la lecture des pièces, la distribution des rôles, pour lesquelles on doit sans cesse leur rappeler les égards qu'ils doivent avoir envers les auteurs. Les amendes dont on les menace vont toujours en augmentant, mais ne les retiennent guère.

Au point de vue des droits d'auteur, ils n'en usent pas moins librement, non pas quant au taux même de ces droits, auquel ils sont bien obligés de se soumettre, mais quant à leur calcul et à la détermination des éléments qui doivent y être compris.

Ainsi ils avaient accoutumé, sans qu'aucun texte parût les y autoriser le moins du monde — mais ici encore la coutume était plus forte que tous les décrets — à ne porter en compte au profit de l'auteur, pour son rendement exact, que la recette de la porte, c'est-à-dire le produit des places prises aux guichets, au moment de la représentation. Quant à la recette des petites loges, c'est-à-dire des abonnements, elles se perdaient dans des « compensations ténébreuses », que les comédiens opéraient d'office avec les frais qu'ils évaluaient arbitrairement bien au-dessus des chiffres de 350 et de 550 livres que fixaient les règlements, en y comprenant des dépenses qui n'auraient pas dû y figurer.

De plus, ils comptaient à l'auteur dans les frais du théâtre l'impôt des pauvres à son taux nominal, alors que, grâce à un abonnement passé avec l'administration, ils supportaient un prélèvement beaucoup moins élevé.

Tous ces calculs bizarres avaient un double avantage. Tant que la recette se maintenait au-dessus de ces chiffres fatidiques, on diminuait sensiblement la part de l'auteur. C'était autant de pris sur l'ennemi.

D'autre part, le moment arrivait vite où la pièce ne faisait

plus 1,200 ou 800 livres, si l'on comptait comme les sociétaires, tout en faisant bien davantage, si on comptait raisonnablement. Et l'on disait à l'auteur, surpris, mais résigné : « Votre pièce ne fait plus ses frais. Elle tombe dans les règles ». Les comédiens étaient ainsi de plus en plus poussés à ne faire que de faibles recettes, les premiers temps, pour acquérir la propriété des pièces nouvelles et se ménager des reprises heureuses. Assurés d'autre part du produit des petites loges, qui devint bientôt l'élément le plus important de la recette, ils s'occupaient moins de réveiller le goût du public ; ils se comportaient un peu comme des régisseurs désintéressés, et l'art dramatique périssait.

L'anarchie la plus complète semble d'ailleurs s'être introduite à la fin du xviii^e siècle dans les affaires de la Comédie ; affranchis de la tutelle un peu rude de Louis XIV, les sociétaires donnent libre cours à leur fantaisie, grâce à l'indulgente faiblesse des gentilshommes de la Chambre. Les artistes jouent quand il leur plaît, s'absentent quand ils veulent : on joue telle pièce pour faire plaisir à tel sociétaire, à condition que telle autre, exigée par un camarade, ait son tour. Le public, à qui l'on sert des œuvres dont il ne veut plus, manifeste son mécontentement, et les tumultes ne sont pas rares.

Les auteurs sont naturellement les premières victimes de cette situation. On a beau leur reconnaître le droit de faire leur distribution par avance, et sous pli cacheté, les sociétaires influents refusent souvent le rôle qui leur est dévolu : en l'acceptant, ils croient faire une grâce : chacun joue avec qui il lui plaît. Pour satisfaire entre soi à des concessions réciproques, on entremêle trois ou quatre pièces nouvelles à la fois, de sorte que chacune ne revient qu'une fois tous les quinze jours. « Des haines implacables, et des dis-

cordes furieuses divisent la Comédie en deux partis, dont l'un invoque inutilement une règle, parce qu'il est opprimé, et dont l'autre en repousse jusqu'au nom, parce qu'il est le plus fort. Qu'on se représente, au milieu de ces conflits et de ces secousses, vingt auteurs dramatiques qui en reçoivent nécessairement le contre-coup, et qui, ayant besoin de tout le monde, ne peuvent complaire à l'un sans blesser l'autre. On avouera qu'il n'y a guère de pire condition (1) ».

Faisons la part de l'exagération, puisque c'est un auteur, La Harpe, qui parle. Il n'en est pas moins vrai que les écrivains devaient accepter la comptabilité et les caprices des comédiens, les yeux fermés, ou porter leurs pièces ailleurs.

De fait, on vit des auteurs connus émigrer aux Italiens ou travailler pour la Foire : mais cela n'était possible qu'à un petit nombre ; car les pièces d'une certaine tenue ne pouvaient paraître sur une autre scène que les Français. La plupart, de guerre lasse, abandonnaient aux comédiens les maigres droits que ceux-ci voulaient encore bien leur accorder. Car les comédiens savaient reconnaître les bons procédés ; ils jouaient plus souvent, à de bonnes époques, les écrivains qui se montraient « honnêtes » pour la Comédie, et n'est-ce pas ce que souhaitera toujours un auteur, avant toute autre chose ?

Si les sociétaires avaient affaire à un auteur obstiné ou pressé d'argent qui réclamait son dû, ils lui envoyaient un mémoire qu'ils appelaient modestement un aperçu, véritable compte d'apothicaire, où il était impossible de se retrouver. Louvay de la Saussaie, auteur d'*Alcidonis*, ne put s'empêcher d'être surpris lorsqu'il reçut l'aperçu de ses droits sur cinq

(1) *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale, prononcée par M. de La Harpe, dans la séance du mardi soir 24 août 1790. Archives Nationales, Droit d'auteur. A. D. VIII¹⁶.*

représentations de sa pièce, qui avaient fait 12,500 livres. « Partant, disait ce mémoire, pour son droit acquis au douzième de la recette... l'auteur redoit la somme de 101 livres, 8 sous, 8 deniers à la Comédie (1) ».

L'auteur avait, paraît-il, recommandé la simplicité dans la mise en scène. Les comédiens, à qui cette recommandation avait déplu, s'étaient vengés en montant son œuvre avec un luxe de décors extraordinaire, si bien que, lorsqu'il demanda ses comptes, on lui produisit un mémoire de frais de décors et de figuration, qui le laissait encore en reste avec les sociétaires.

Louvay de la Saussaie protesta. Mais, après bien des efforts, sa plainte échoua au Conseil du roi, où elle fut classée. On se tirait ainsi à l'époque des procès épineux.

« Depuis douze ans, écrit Beaumarchais en 1791, les auteurs dramatiques ne s'étaient partagé que 3,800 livres, dans ces fortes années où le produit brut d'un million laissait aux comédiens français 25, 26, 27,000 francs de part entière ».

Les gentilshommes de la Chambre avaient renoncé à espérer pour les écrivains un traitement meilleur à la Comédie, sachant bien qu'ils n'auraient pas le dernier mot avec les comédiens, et surtout avec les comédiennes.

Un document curieux nous les montre en 1762, pleins de bonne volonté, demandant au roi de suppléer à leur faiblesse : ils lui proposent de créer des prix Monthyon pour les dramaturges. La première récompense offerte aux auteurs de pièces en cinq actes serait l'honneur d'être nommé au roi ; à cette première faveur succéderaient des marques plus matérielles d'estime : médailles d'or de 200, 300, et 400 francs ;

(1) *Mémoire à consulter et consultation pour le sieur Louvay de la Saussaie contre la troupe des comédiens français ordinaires du roi, 1775.* Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12,304.

enfin une pension à vie viendrait couronner un long effort dramatique (1).



Longtemps les auteurs avaient souffert sans se plaindre. Le contraste de leur misère et du faste des comédiens ne leur paraissait point choquant. C'est, en effet, une idée très moderne, que l'on puisse gagner sa vie en faisant du théâtre. Au début, les auteurs ont vu, sans trop d'envie, et sans songer à s'en scandaliser, les comédiens s'enrichir avec des œuvres qui ne leur rapportaient presque rien à eux-mêmes. Ils admettaient sans trop de peine que les artistes dussent faire figure dans la société et tenir leur rang. Pour eux, si le hasard voulait qu'ils fussent nés pauvres et qu'ils eussent le goût du théâtre, ils briguaient une pension sur les fonds royaux, ils dédiaient leurs ouvrages à de grands seigneurs ou à des traitants. La pension, d'ailleurs, n'était royale que de nom ; il semble qu'on ait beaucoup exagéré les largesses de Louis XIV pour les écrivains (1). Il fallait la payer par beaucoup de remerciements et par un peu de dépendance. Mais on ne s'arrêtait pas à ce que la situation avait de gênant, et on comparait, sans embarras, Louis XIV à Alexandre, et Montoron, le financier, à Auguste.

En dehors du théâtre d'ailleurs, la situation n'était pas meilleure pour les écrivains. Jusqu'en 1778, leur propriété ne fut pas protégée ; ils restèrent à la merci des libraires et des imprimeurs, à qui d'ordinaire était concédé, sous le nom de privilège, le droit d'imprimer. Beaucoup vécurent dans

(1) *Règlement du Roy en faveur des auteurs*, 1^{er} janvier 1762, Archives Nationales, Maison du roi, O¹ 844.

(1) Voir ce qu'en dit M. de Loménie, dans *Beaumarchais et son temps*, tome II, chap. XIX.

la misère, qui enrichirent leur éditeur, et ils ne se plaignirent pas.

Faire du commerce quand on était noble, c'était déroger; songer au profit, lorsqu'on faisait des lettres, c'était manquer de dignité. On peut y être contraint : alors on vous excusera, sans vous citer pour modèle. Boileau lui-même, qui croit devoir prendre la défense des écrivains pauvres, verra moins l'avantage de l'indépendance que le danger de la spéculation. Il dira :

Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime.

mais il s'empressera d'ajouter :

... Je ne puis souffrir ces auteurs renommés
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Pour lui-même, d'ailleurs, il n'est guère intéressé, et il le dit volontiers. Dans une lettre qu'il adresse à Colbert pour le remercier d'un privilège qui venait de lui être accordé, il s'exprime ainsi :

« Je vois bien que c'est à vos bons offices que je suis redevable du privilège que Sa Majesté veut bien avoir la bonté de m'accorder. J'étais tout consolé du refus qu'on en avait fait à mon libraire ; car c'est lui seul qui l'avait sollicité, étant très éveillé pour ses intérêts, et sachant fort bien que je n'étais pas homme à tirer tribut de mes ouvrages ».

Et, pourtant, cet état de choses n'était pas fait pour donner de l'éclat au métier des lettres.

Derrière les écrivains illustres, qui savaient garder de la tenue, même dans la louange de commande, se pressait une foule d'auteurs faméliques, bons à toute besogne, toujours prêts à colporter des médisances dans les gazettes, à flatter

les travers des grands, ou à s'insinuer dans les familles pour y jouer de fort vilains personnages, comme ce bel esprit, coureur de dots, que Molière a dépeint dans les *Femmes savantes*.

Il vint un temps où, les idées changeant, et la générosité des grands se relâchant, les écrivains voulurent tirer profit de leurs œuvres, et en revendiquèrent énergiquement la propriété. De même, les auteurs dramatiques se fatiguèrent d'entretenir les comédiens à leurs dépens.

En vain ceux-ci objecteront que les temps sont durs, « maintenant qu'on observe le costume », que la garde-robe de Lekain ou de mademoiselle Clairon nécessite des frais dispendieux. L'opinion commence à se faire jour qu'un auteur doit vivre de ses ouvrages, et qu'il est moins humiliant de dépendre du goût du public que du goût de quelques particuliers. Si Voltaire, qui a de la fortune, estime qu'il est dans l'ordre des choses qu'un écrivain soit dans la misère, Beaumarchais, riche également, veut qu'il vive de sa plume. Sinon il se perdra, et peut-être aussi la littérature y perdra-t-elle.

« Tel homme, dit-il, que l'impulsion d'un beau génie eût poussé à renouveler les chefs-d'œuvre dramatiques de nos maîtres, certain qu'il ne vivra pas trois mois du fruit des veilles de trois années, après en avoir perdu cinq à l'attendre, se fait journaliste, libelliste, ou s'abâtardit dans quelque autre métier aussi lucratif que dégradant ».

Aussi les auteurs, qui, longtemps, avaient souffert en silence, commencent à réclamer et à secouer le joug des comédiens. La place qu'ils ont prise dans la société, dans l'opinion publique, et jusque dans les affaires de l'Etat, les encourage à la résistance, et ils s'indignent, lorsqu'ils ont affaire à la Comédie, de se voir traiter comme des débutants

sans importance, quels que soient leur nom et leur mérite littéraire.

Tous se plaignent de l'insolence des comédiens, de leur étrange comptabilité, de leur mépris des règlements. Ils s'irritent aussi à la pensée qu'un comité de lecture, composé de personnages plus ou moins compétents, et presque toujours partiels, juge souverainement de la valeur de leurs œuvres, qu'ils destinent en dernier ressort à la gloire ou à l'oubli.

Ils réclament également contre le monopole de la Comédie, et ils appellent de leurs vœux l'établissement d'une seconde scène nationale, qui s'ouvrirait aux ouvrages du même genre que ceux qui sont interprétés au Théâtre-Français. Car ils sentent bien que leur affranchissement viendra de la libre concurrence. Sur ce point, d'ailleurs, ils ont l'opinion publique avec eux. Le Théâtre-Français ne suffit plus à représenter les chefs-d'œuvre classiques pour lesquels le public a toujours un goût particulier : les spectateurs se plaignent qu'on leur donne toujours les mêmes. Made-moiselle Clairon, qui entreprit de faire une revue du répertoire classique, dut renoncer à cette entreprise énorme.

D'autre part, en face de cette nécessité de remettre à la scène les œuvres anciennes, les pièces modernes attendaient indéfiniment de voir le jour, leurs auteurs ne trouvant pas d'autre débouché. Cet encombrement laissait les comédiens maîtres de la situation ; car, bien que les pièces reçues dussent être jouées dans un ordre déterminé par les règlements, ils ne se gênaient aucunement pour intervertir les rangs, et donner un tour de faveur aux écrivains qui entraient en composition.

Tout cela n'allait point sans des contestations fréquentes et des disputes violentes, et ce n'étaient pas là de simples

faits-divers de coulisses, qui ne dépassent pas l'enceinte du théâtre, mais bien de véritables polémiques, dont l'opinion s'emparait, et qui défrayaient les gazettes ; car nous sommes au plus beau moment des factums et des libelles.

En 1769, du Belloy, l'auteur du *Siège de Calais*, cette pièce patriotique qui eut son heure de gros succès, se prend de querelle avec les comédiens, à propos d'une reprise de sa pièce. Sa cause était des plus justes ; car l'autorité, ordinairement favorable à la Comédie, lui donna raison. Cela n'empêcha point du Belloy, au dire de quelques-uns, de mourir du chagrin qu'il eut de ces discussions. Tant il est vrai qu'il en coûte toujours d'entrer en guerre avec ses interprètes, même lorsqu'on doit avoir gain de cause.

En 1773, Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris*, qui ne put faire jouer que quelques-unes des nombreuses pièces qu'il composa, entre à son tour en conflit avec la troupe royale : les comédiens refusaient de représenter un de ses drames, qui pourtant avait été accepté, et de recevoir une nouvelle pièce de lui, *Nathalie*. Quels étaient les torts de Mercier ? Il avait écrit un *Essai sur l'art dramatique*, ouvrage dans lequel il développait, en les exagérant, les théories de Diderot sur le théâtre, et où il malmenait quelque peu les comédiens.

Mercier se fâcha : dans un mémoire qu'il fit paraître à la suite de cet incident, il demandait qu'on le fit jouer d'autorité, et qu'on punit ses adversaires pour l'avoir traité de libelliste.

Il adressa également une requête à la Grand'Chambre, et son avocat, Henrion de Pansey, rédigea un copieux mémoire, dans lequel il rappelait l'affaire Louvay de la Saussaie. Mercier déclinait l'autorité des gentilshommes de la Chambre, et contestait la compétence du Conseil du roi : il taxait

d'illégalité le règlement de 1766, comme n'ayant pas été enregistré, et déclarait s'en tenir au règlement de 1757 (1).

« Libelle affreux, disent les gens en place, attaquant l'autorité des quatre plus grands seigneurs du royaume ».

Ses audaces faillirent lui coûter cher. Réprimandé par le lieutenant de police, menacé d'une lettre de cachet, il dut faire appel à la protection du Parlement. Cependant, d'autres mémoires paraissent en sa faveur, signés de Henrion de Pansey, de François de Neufchâteau. Malesherbes, bien disposé pour les hommes de lettres, se charge de rapporter l'affaire au Conseil du roi.

Entre temps un nouveau grief était venu s'ajouter à ceux qu'il avait déjà : il s'était vu refuser ses entrées, à la porte de la Comédie — on voit combien les caprices des sociétaires se donnaient libre cours à l'encontre des droits formels des auteurs. — Cela s'est fait, écrit Mercier, « avec un éclat et une indécence qu'on a peine à imaginer ». L'auteur lésé s'en prend aux gentilshommes et les rend responsables de cet affront. Ceux-ci répondent qu'ils n'y sont pour rien, mais que le plaignant est « trop aux déclamations contre les comédiens » pour le reconnaître.

Quoi qu'il en soit, Mercier saisit l'occasion pour assigner les sociétaires au Châtelet. Il déploie en cette affaire une ardeur méritoire, et va jusqu'à se faire recevoir comme avocat, pour pouvoir plaider sa cause. La Comédie se voit en effet condamner à laisser entrer l'auteur et à lui payer des dommages-intérêts. Mais ces efforts devaient rester vains : l'affaire fut évoquée en Conseil, comme connexe à la première. Le conseil se contenta de supprimer « son

(1) *Mémoire pour le sieur Mercier contre la troupe des comédiens français*, signé Henrion de Pansey, 1775. Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12,304.

libelle » comme injurieux (1). En désespoir de cause, l'auteur confie sa réclamation à Beaumarchais, qui joint cette plainte au dossier de réclamations qu'il est en train de constituer pour accabler les sociétaires.

Le 8 avril de la même année, paraissait un mémoire de Palissot, qui prenait à partie les comédiens, pour avoir refusé ses *Courtisanes*. A ce propos, Cailhava écrivit à l'auteur vexé une lettre de consolation, dans laquelle il attaquait la compétence des comédiens comme arbitres du goût, et réclamait un comité composé de gens de lettres. Peut-être était-ce tomber de Charybde en Scylla.

Les auteurs étaient d'ailleurs soutenus dans cette lutte par l'opinion, qui sentait combien le monopole de la Comédie et ses procédés injustes servaient mal le progrès des lettres.

En 1768, paraissait un ouvrage sur les *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, dans lequel l'auteur attribuait la faiblesse des œuvres à l'organisation théâtrale. Cailhava avait écrit dans le même sens ses *Causes de la décadence du Théâtre-Français et moyens de le faire refleurir*, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second Théâtre-Français.

Cette idée d'une seconde scène nationale était dans tous les esprits, lorsque vint la Révolution. La Comédie-Française lui dut la perte de son répertoire. Dès 1780, Beaumarchais, « ne prenant, dit-il, aucun intérêt à la foule des tréteaux dont les boulevards se remplissent », fait campagne pour un autre Théâtre-Français ; il se flatte d'avoir converti à sa cause le maréchal de Richelieu (2).

(1) Voir sur cette affaire les *Observations* écrites par Mercier, et un *Extrait de la consultation sur la requête du sieur Mercier*, 1778, Archives Nationales, Maison du Roi, O¹ 845.

(2) Lettre à M. le comte de Maurepas, 16 sept. 1780 ; Beaumarchais, *Œuv. compl.*, Firmin Didot, page 690.

Cependant, malgré leur combativité, malgré les encouragements de l'opinion, les efforts des auteurs risquaient de rester infructueux.

Comment et par qui obtenir justice des comédiens ? Allaient-ils se plaindre aux gentilshommes de la Chambre, qui étaient, somme toute, les protecteurs naturels et attitrés des auteurs ? Mais, s'ils résistaient parfois aux sollicitations des comédiens, ceux-ci cédaient alors aux prières et aux charmes des comédiennes, toujours prêtes à venir au secours de leurs camarades. Poursuivait-on devant les tribunaux ? L'affaire était évoquée devant le Conseil du roi, qui ne jugeait pas.

De plus, réclamer, c'était se brouiller presque sûrement avec les comédiens. Il y avait là de quoi refroidir plus d'un courage ; car l'on risquait de n'être plus joué, et nous avons vu ce qu'il en coûta à Mercier pour avoir parlé trop légèrement des sociétaires.

Aussi, de guerre lasse, quelques auteurs, et des plus connus, avaient préféré cesser tout rapport avec les sociétaires de la Comédie. Piron, Cailhava avaient abandonné le Théâtre-Français pour l'Opéra-Comique. Lesage avait plié son talent aux exigences de la Foire, où sa verve et sa fantaisie attiraient un public mélangé de grands seigneurs et de gens du menu peuple. Collé, après avoir donné à la Comédie-Française *Dupuis et Desrouais* et la *Partie de chasse de Henri IV*, avait renoncé à la carrière dramatique.

Les sociétaires avaient même, au dire de Beaumarchais, une mort sur la conscience : celle de du Belloy, aigri par leurs mauvais procédés.

Heureusement, les auteurs rencontrèrent, pour soutenir leurs droits, un homme acquis aux causes généreuses, aussi ardent polémiste qu'habile écrivain. Certes, rien ne poussait

Beaumarchais à prendre en mains la cause de ses confrères. Auteur à succès, il était très bien avec les comédiens, d'autant qu'il ne leur demandait pas d'argent. Voudrait-il s'aliéner des gens qui avaient dans leurs mains le *Barbier de Séville*, à qui il allait donner le *Mariage de Figaro*?

Il avait eu déjà, pour son propre compte, et pour le compte du roi, des affaires assez embrouillées à démêler, et il s'était fait assez d'ennemis, pour ne pas souhaiter de s'en faire de nouveaux, en instruisant une cause des plus épineuses. Il avait d'ailleurs trop d'esprit pour ne pas savoir qu'il était plus aisé d'avoir raison d'un Parlement que d'une troupe de comédiennes. « C'est le bataillon de Catherine de Médicis, écrit son ami Gudin, dispersant avec des caresses l'armée d'Henri IV et troublant en riant la raison des graves conseillers d'Etat » (1).

Au moment même où on vint le prier de s'occuper des auteurs, il était encore engagé dans son interminable procès avec M. de la Blache, et, en même temps qu'il s'occupait de forger de nouvelles armes juridiques pour les besoins de la procédure, il équipait secrètement une flottille qui devait se porter au secours des Américains insurgés. Il accepta pourtant de soutenir les revendications des dramaturges. Combat inégal, où toute son expérience de la chicane devait échouer contre la force d'inertie de grands seigneurs, qui n'aimaient pas avoir d'affaires avec messieurs les comédiens.

Après trois ans de travaux, de démarches, d'intrigues, dont il nous fait suivre le cours dans un compte rendu plein d'esprit et de verve qu'il écrivit sur cette affaire (2), il ne

(1) *Histoire de Beaumarchais*, par Gudin de la Brenellerie, 1888.

(2) Le compte rendu sur l'affaire des auteurs dramatiques se trouve en manuscrit à la Bibliothèque Nationale (*Recueil de pièces relatives à l'affaire des auteurs dramatiques*), et aux Archives Nationales, Maison du roi, O¹ 843 B.

devait aboutir qu'à une victoire indécise, à un arrêt équivoque. Mais l'effort n'était pas perdu. Les auteurs dramatiques, en s'unissant pour obtenir justice, prirent conscience de leurs droits et de leur force. Quand vint la Révolution, ils savaient ce qu'ils devaient demander à une législation nouvelle et comment ils devaient s'organiser pour en tirer profit.

*
* *

L'affaire de Louvay de la Saussaie n'avait pas été sans faire quelque bruit, et sans mettre les comédiens en fâcheuse posture. Les gentilshommes de la Chambre voulurent avoir l'air de s'intéresser aux auteurs. Le duc de Richelieu pria Beaumarchais de préparer un nouveau règlement qui fit régner la paix dans le monde du théâtre.

Ce n'est pas sans arrière-pensée qu'il s'adressait à l'auteur du *Barbier de Séville*. Il le savait très lié avec les artistes de la Comédie, et lui connaissait peu d'amitiés du côté des auteurs. Mais on a beau prendre ses précautions, on est parfois trompé. Le duc de Richelieu avait tout prévu, sauf que Beaumarchais dût se conduire en « honnête homme ».

Beaumarchais, ayant pleins pouvoirs pour faire la lumière, demanda d'abord aux sociétaires de lui communiquer leurs registres de comptabilité. Demande indiscrete, et qui fut fort mal accueillie. Les sociétaires lui laissèrent clairement entendre que nul n'avait le droit de mettre le nez dans leurs registres, qu'ils avaient d'excellentes raisons pour tenir secrets.

Beaumarchais n'insiste pas : mais comme le Théâtre-Français donnait à ce moment le *Barbier de Séville*, à la trente-troisième représentation de sa pièce, il réclame son compte. Inquiets, les comédiens lui dépêchent un de leurs

camarades, avec mission de pénétrer ses intentions, et de lui offrir de l'argent. Ils ne pouvaient croire que l'auteur leur cherchât une querelle de principe, et ne voulaient voir dans sa demande qu'une revendication personnelle. Mais Beaumarchais refuse l'argent, tant qu'on ne lui produira pas un compte certifié exact. Le sociétaire est dès lors fixé. Toute entente est impossible. « Je vois bien, dit-il en secouant la tête, que vous voulez ouvrir une querelle avec la Comédie ».

Beaumarchais proteste de ses bons sentiments. Mais comme la troupe, pressentie à nouveau, déclare ne pouvoir fournir de compte exact que pour la recette de la porte, s'excusant de ne lui donner, suivant l'usage, qu'un simple aperçu des autres éléments de la recette, il lui fait entendre que les choses doivent changer : les auteurs ont assez des aperçus, ils veulent une comptabilité en règle. Il conçoit d'ailleurs que les chiffres fatiguent des gens qui ne vivent que pour l'art, et très obligeamment, il s'offre à faire les calculs à leur place.

« Je me suis confirmé, écrit-il aux comédiens, dans l'idée que vous êtes tous d'honnêtes gens très disposés à rendre justice aux auteurs, mais qu'il en est de vous comme de tous les hommes plus versés dans les arts agréables qu'exercés sur les sciences exactes, et qui se font des fantômes et des embarras d'objets de calcul que le moindre méthodiste résout sans difficulté ».

Il se rendait parfaitement compte d'ailleurs que parler ainsi, c'était déclarer la guerre à la Comédie.

Aussitôt, la troupe émue s'assemble, s'entoure de ses conseils et de ses avocats, et, après délibération, décide... qu'on fera une démarche auprès du duc de Duras. C'était un gentilhomme de la Chambre, à ce titre bien disposé pour

les comédiens et pour les comédiennes : mais il était aussi académicien, tout désigné en cette qualité pour soutenir les écrivains. Il s'en souvint : quelques minutes de conversation avec l'avocat des auteurs dramatiques le pénétrèrent du bien-fondé de ses revendications : il promit bonne et prompte justice, et lui proposa d'abandonner sa querelle particulière, dont l'auteur songeait à saisir les tribunaux, pour préparer un règlement nouveau qui supprimât dans l'avenir toutes les difficultés.

Beaumarchais accepte d'être le porte-paroles des auteurs, mais il veut au moins les consulter. Aussi invite-t-il tous ceux de ses confrères qui ont été joués au Théâtre-Français à venir « prendre la soupe » chez lui pour discuter de leurs intérêts communs.

C'était le premier appel fait à la solidarité qui doit unir les écrivains. Cette solidarité ne s'étend pas encore à tous les auteurs, mais seulement à ceux qui ont des pièces dans un des théâtres existants, le plus important, il est vrai.

Beaumarchais fait connaître à tous l'objet de l'entreprise : il s'agit d'obtenir des comédiens un traitement meilleur et d'arracher les auteurs à la misère. Il prévoit d'ailleurs que l'on ne manquera pas de reprocher aux écrivains d'être trop intéressés, de trop rechercher l'argent, et il répond d'avance à l'objection.

« On dit au foyer des Théâtres, écrit-il, qu'il n'est pas noble aux auteurs de plaider pour le vil intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la gloire. On a raison. La gloire est attrayante. Mais on oublie que pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner trois cent soixante-cinq fois ; et si les guerriers, les magistrats, ne rougissent pas de recueillir le noble salaire de leurs services, pourquoi l'amant des Muses, incessamment obligé de compter avec

son boulanger, négligerait-il de compter avec les comédiens ? ».

Beaumarchais eut pourtant toutes les peines du monde à réunir ses convives. Tant il est malaisé de faire entendre à des écrivains qu'ils peuvent avoir, en dépit des apparences, des intérêts communs.

Parmi ses invités, s'il s'en trouve d'enthousiastes, comme Chamfort, il en est qui se récusent, pour des questions de jalousie professionnelle, par amour du repos, ou par crainte de se compromettre. C'est La Harpe, qui ne goûtera pas de la soupe à Beaumarchais, s'il doit la partager avec un certain Dorat qui a dit du mal de lui. Collé, l'auteur de *La partie de chasse de Henri IV*, eût été une précieuse recrue, car plus d'une fois il eut maille à partir avec les sociétaires. Mais il est vieux, il est dégoûté de tout et il a horreur des polémiques :

De tous ces gens-là

dit-il,

J'en ai jusque-là.

On fait appel à Diderot, une grande figure, une gloire du drame bourgeois. Mais le maître est aux champs : il suivra la bataille de loin, en faisant des vœux pour ses confrères. Un autre, un jeune, est plein de zèle, mais il est à l'ombre pour quelque dette crierde — il serait temps décidément que les auteurs fissent un peu d'argent.

On se réunit pourtant, on délibère ; chacun a son projet, qu'il trouve excellent. Cela ferait bien des projets ; on décide de nommer des commissaires et l'on élit Beaumarchais, Saurin, Sedaine et Marmontel : ils rédigeront un règlement que l'on discutera. Voilà ce petit parlement organisé.

Ainsi se tinrent, autour de la table de Beaumarchais, ce que Chamfort appela les Etats généraux des auteurs drama-

tiques. On rédigea un procès-verbal de cette séance mémorable ; il se terminait par cette déclaration :

« N'entendons par la dénomination d'auteurs dramatiques ayant droit d'avis et voix délibérative entre nous, que les auteurs qui ont une ou plusieurs pièces représentées à la Comédie-Française, et nous convenons de n'admettre à délibérer désormais avec nous que les auteurs dramatiques qui seront dans le même cas expliqué ci-dessus ».

On a voulu voir dans cette restriction l'origine de la distinction qui est faite actuellement entre sociétaires et stagiaires de la Société des auteurs, distinction contre laquelle beaucoup se sont élevés. Les littérateurs qui n'avaient pas été joués à la Comédie auraient été les stagiaires de l'époque.

C'est forcer un peu les choses. A ce moment il n'y a pas encore de Société des auteurs, à proprement parler ; il n'y a que des écrivains ayant des intérêts dans un théâtre, et discutant les conditions que leur fait ce théâtre ; c'est là, il est vrai, que sont joués presque tous les gens de talent ; la discussion prend de ce fait une certaine importance.

Dès 1791, au contraire, on admettra les auteurs de « différents genres » à délibérer sur les intérêts communs. Pourquoi distinguer entre les écrivains, du moment que les lois révolutionnaires ont permis à tous les théâtres de s'adonner indifféremment aux divers genres dramatiques ? Les compositeurs seront les bienvenus : car « de même que nos poètes tragiques ont donné des pièces chantées, de grands musiciens ont orné de leur art les chefs-d'œuvre de la tragédie ».

A côté des signatures de Ducis, de Marmontel, de Chamfort, on relèvera les noms de Framery, de Grétry, de Dalayrac (1).

(1) *Rapport fait aux auteurs dramatiques sur le traitement proposé par la Comédie-Française en 1791, et délibération prise à ce sujet.* Beaumarchais, *Œuv. compl.*, Firmin Didot, pages 650 et suiv.

La lutte entre la Comédie et les écrivains coalisés s'engagea d'abord au moyen de factums, sous forme de polémique presque littéraire. Les écrivains prirent les devants, en publiant un cahier de réclamations qui ne nous est pas parvenu. Ils demandaient, pour compenser la recette des petites loges, dont ils ne profitaient pas, à toucher 21 louis par soirée, jusqu'à la chute dans les règles : à ce moment, ils auraient encore touché, leur vie durant, 252 livres pour toute représentation donnée de leur ouvrage. Ainsi ils voulaient déjà faire reconnaître le principe de la propriété littéraire. Là ne s'arrêtaient pas leurs revendications : la concurrence qui leur est faite par les chefs-d'œuvre classiques leur paraît préjudiciable à leurs intérêts ; aussi expriment-ils le désir de voir reprendre de préférence les ouvrages d'auteurs vivants, sur lesquels ils continueraient à toucher des droits. Ils demandent qu'on crée un poste de commissaire de la littérature, ce fonctionnaire devant intervenir dans les différends entre littérateurs et comédiens : c'était une attaque directe contre l'autorité des gentilshommes de la Chambre. Ce personnage nouveau aurait été juge en dernier ressort de la valeur des pièces présentées — cela prouve à quel point le comité de lecture était suspect et décrié. Même ils prétendaient réformer l'administration intérieure de la Comédie ; ils voulaient faire asseoir le parterre, rejeter l'élément féminin dans l'amphithéâtre, et mettre le paradis à trois livres.

Le programme était chargé ; il est probable que les auteurs n'avaient demandé le plus que pour avoir quelque chose.

Les comédiens ne pouvaient laisser passer sans protester ces revendications mêlées de suspicion : un sieur Dellecœur, se faisant leur interprète, entreprend une réfutation en

règle, article par article, de ces propositions condamnables. Les écrivains s'en allaient répétant que leur sort était plus digne d'intérêt que celui de leurs adversaires. « C'est assez, répondent les comédiens, que leur état soit infâme », sans qu'on leur enlève encore le profit pécuniaire qu'ils en peuvent tirer ; avec une modestie à laquelle ils n'ont pas habitué le public, ils exploitent la défaveur qui s'est pendant longtemps attachée à leur métier, pour continuer à frustrer les écrivains. Les sociétaires paraissent pourtant disposés à payer 21 louis par soirée : par contre la prétention des auteurs de toucher, leur vie durant, 252 livres par représentation, est exorbitante ; il en est de même de leur désir d'accaparer la scène de la Comédie-Française au profit des littérateurs vivants. Heureusement le public ne ratifiera pas ces vœux : il redemandera Racine, Corneille, Voltaire, « et remettra les auteurs modernes à leur juste place ». Qu'auraient-ils dit, si les écrivains avaient émis la prétention, comme ils feront plus tard, de toucher sur les représentations de Corneille et de Racine ?

L'autorité paraît repousser également dans leur ensemble les réclamations des écrivains ; sur un point seulement elle semble leur donner raison : il y a lieu, pense-t-elle, de faire entrer en compte, pour calculer les droits d'auteur, la recette des petites loges (1). Une révision paraît aussi s'imposer au sujet des frais de toutes sortes que les sociétaires ont pris l'habitude de faire supporter aux auteurs. Dans un tableau destiné à être présenté aux membres du Conseil du roi, les dépenses de la Comédie sont réparties entre deux chapitres :

(1) Voir *Notice, Réflexions, Réponse aux observations de messieurs les auteurs sur le règlement qui stipule de leurs intérêts, Réflexions pour le duc de Duras sur le projet de messieurs les auteurs*. Archives Nationales, Maison du Roi, O¹845.

le premier, comprenant le droit des pauvres, les droits d'auteur, les salaires des soldats assistants, les cachets des artistes, leurs étrennes, leurs frais de voitures, leurs jetons d'assemblée, ne doit plus être à leur charge ; le second seul, comprenant les frais nécessités pour la pièce, estimés à 600 livres environ, doit leur être porté en compte (1).

Après ces préliminaires, la discussion commence. Elle devait durer trois ans. Les comédiens ont pris le parti le plus sage, quand on a tort : se taire, et intriguer.

Beaumarchais les tient en haleine par ses mémoires, ses calculs impitoyablement exacts.

L'autorité, très ennuyée de ces discussions, ne sait à qui entendre, et voudrait étouffer l'affaire. C'est d'ailleurs le programme du régime : reculer toujours... pour mieux sauter. Il est probable que l'affaire sera fort longue, avoue un jour très simplement le duc de Richelieu, car depuis bien des années il n'en a vu finir aucune de ce genre. Le duc de Duras renvoie Beaumarchais au duc de Richelieu, qui lui dit que l'affaire est de la compétence du duc de Duras.

Les comédiens marchent très unis, secondés par un habile avocat ; ils ne négligent aucune influence auprès des grands. Il n'en est pas de même des auteurs. Dès les premières séances, on s'égratigne. La majorité veut des commissaires inamovibles : quelques-uns s'y opposent, craignant qu'ils n'exploitent le crédit que leur donnera cette situation, et, comme on ne se range point à leur avis, ils menacent de se retirer. Beaumarchais avoue que l'union est assez factice. « La liaison des actrices, dit-il, la division des principes, et je ne sais quelles prétentions, quels sourds mécontentements

(1) *Tableau de la dépense générale de la Comédie-Française pour servir principalement à statuer sur le droit de messieurs les auteurs pour leur neuvième, douzième et dix-huitième. Archives Nationales, ibid.*

et quels intérêts cachés, ne font plus, d'une compagnie de gens sensés, qu'un corps désuni, plein d'animosités, de reproches et d'aigreur (1) ». Dans l'association, il y a déjà des dissidents. En attendant que leur démêlé soit réglé, les auteurs ont convenu de ne plus porter de manuscrits au Théâtre-Français : c'est la mise en interdit telle que la pratique actuellement la Société des auteurs. Mais il y a, comme aujourd'hui, des écrivains pressés d'être joués ; les comédiens n'ont pas de peine à les débaucher.

« Ils avaient reçu et joué, dit M. de Loménie (2), une très mauvaise tragédie, « Nadir », par Dubuisson, à la condition qu'il se prononcerait contre ses confrères. Ce Dubuisson avait publié sa pièce avec une préface très injurieuse pour la Société des auteurs ; et, ce qui était plus grave, Suard, alors censeur, s'était en quelque sorte associé à l'attaque de Dubuisson en approuvant sa pièce ». De là, grande rumeur dans le petit monde des hommes de théâtre. Les lettres pleuvent chez Beaumarchais. La Harpe demande qu'on délibère sur les moyens de faire justice de l'incroyable préface, de l'incroyable tragédie de Nadir, et de la malhonnêteté du censeur. Sedaine et Marmontel ne sont pas moins furieux. Gudin, dans sa colère, traite Dubuisson de « Caraïbe », et Suard d'« ennemi des lettres ». Il faut avouer que le trait était noir. Le mécontentement des commissaires est d'autant plus légitime que, à ce moment, des vingt-trois écrivains qui avaient dîné en excellente confraternité, il n'en restait plus que dix-sept. Les plus ardents en paroles ne sont pas les plus actifs. Marmontel est plein de zèle lorsqu'il écrit. Son indignation est extrême, quand il apprend que le ministre a

(1) Lettre à Rochon de Chabannes, de Loménie, *Beaumarchais et son temps*, chap. XIX.

(2) Ouvrage cité.

ordonné qu'on fit le silence sur l'affaire Dubuisson : il enflamme le courage de ses amis :

« C'est le moment de montrer de la vigueur, écrit-il à Beaumarchais, faites un bon mémoire... Je recommande notre honneur à votre énergie et à votre activité ; voyez les ministres, et dites-leur qu'une assemblée de dix-sept personnes qui ont de l'âme ne se laissent pas livrer au mépris et à l'insulte impunément ».

C'est, avant la lettre, la réponse de Mirabeau au marquis de Dreux-Brézé : a-t-on besoin de Marmontel ? il s'évanouit.

Beaumarchais travaille : il fait des comptes, compulse des registres, forge des arguments, se complait dans la dialectique : les autres commissaires le regardent faire, à part Saurin, qui semble surtout avoir pris à tâche de ne rien lui laisser ignorer des méchants bruits qui circulent à son sujet. Grâce à lui, Beaumarchais apprendra qu'il est suspect à ses amis, que, l'affaire traînant en longueur, on l'accuse d'avoir passé à l'ennemi. Bientôt on l'obligera à rendre compte par écrit de sa conduite : il ne peut que réfléchir à l'agrément qu'on trouve à obliger les autres. A-t-il un geste d'impatience, un mouvement de mauvaise humeur ? Saurin se confond en excuses : il ne l'a prévenu que par obligeance.

Cependant, il avait fini par avoir communication des livres de comptabilité de la Comédie, non par les sociétaires, mais par l'intendant des menus. Il put alors s'apercevoir que toutes les critiques qu'on faisait à leurs comptes étaient fondées. Dans la conférence qu'il eut avec Gerbier, l'avocat de la Comédie, il rejeta tour à tour tous les articles de dépenses d'administration intérieure que les sociétaires prélevaient avant de payer les auteurs.

Il voulut aussi forcer les comédiens à ne déduire le quart des pauvres que d'après l'abonnement passé avec les hôpi-

taux et non au taux nominal, les menaçant, s'ils ne cédaient pas, de se rendre fermier des pauvres.

Il y eut conférences sur conférences : on désespérait d'aboutir ; enfin les parties en cause convinrent de faire entrer désormais en compte tous les éléments de la recette et de limiter les frais journaliers, prélevés avant la part des auteurs, à 600 livres (1).

On signe la convention. Les gentilshommes sont informés de l'entente ; le 17 mars paraît un arrêt, très éloigné du texte convenu, et notoirement contraire aux intérêts des écrivains. Les comédiens, sans nulle fausse honte, avaient porté aux gentilshommes de la Chambre un projet falsifié qu'Amelot, ministre de la maison du roi, avait signé de confiance.

Vive émotion dans le camp des auteurs : on accuse Beaumarchais d'avoir passé à l'ennemi. Sans s'émouvoir de ces reproches, celui-ci sollicite à nouveau. Il obtient que l'arrêt soit suspendu. Nouvelles conférences contradictoires, nouvel accord ; un second arrêt est rendu en conseil du roi, accompagné d'un nouveau règlement (2).

Cette fois, c'est aux sociétaires de se dire joués, et il ne semble pas, quoi qu'en ait dit Beaumarchais, qu'ils aient eu tort de se plaindre.

La troupe, réunie en séance plénière, assistée de ses conseils, proteste qu'il n'est jamais intervenu d'accord entre elle et les auteurs, sinon sur la fixation des frais. Elle est surtout irritée de la défense qui est faite aux écrivains par l'arrêt de traiter à forfait, ou de faire cadeau de leurs pièces

(1) Voir le texte de cet accord à la Bibliothèque Nationale, Dépôt des manuscrits (Recueil de pièces relatives à l'affaire des auteurs dramatiques, n° 23).

(2) Arrêt du Conseil du roi du 12 mai 1780. En manuscrit aux Archives Nationales, Maison du roi, O¹ 844.

aux sociétaires. Il est assez plaisant d'entendre les comédiens répéter que cette interdiction — inscrite aujourd'hui dans les statuts de la Société des auteurs — est un attentat à la liberté, une violation du droit de propriété des écrivains aussi bien que des comédiens (1).

Une troisième fois, on reprend la discussion. Mais Gerbier, qui prépare un autre règlement, ne veut plus voir Beaumarchais : il s'entendra avec Saurin et Marmontel. Beaumarchais se contente de faire signifier à la troupe l'arrêt rendu sur ses instances.

Bientôt un nouveau projet est présenté à Amelot. Le ministre, qui a déjà signé deux arrêts dont les parties n'ont pas voulu entendre parler, est perplexe ; « dans l'état de fermentation où sont actuellement les parties », il ne veut plus rien signer sans faire un rapport au Conseil (2).

Enfin, un arrêt définitif est rendu en Conseil du roi, accompagné d'un règlement (3). L'autorité met les plaideurs d'accord en ne donnant tout à fait raison ni aux uns ni aux autres.

L'arrêt du conseil du 9 décembre 1780 est une cote mal taillée : les écrivains ont gain de cause pour le taux des droits : ils auront le septième de la recette — c'est plus qu'ils ne demandaient — après déduction de l'impôt des pauvres et des frais journaliers estimés à 600 livres : tous les éléments de la recette entrent en compte.

Mais les pièces tomberont dans les règles, non plus à 1,200 et 1,800 livres, mais à 2,300 et 1,800. Le droit d'auteur est plus éphémère encore, et risque de ne pas dépasser quelques soirées.

(1) Arrêté fait en la Comédie le 2 juin 1780, Archives Nationales, *ibid.*

(2) Lettre d'Amelot au duc de Duras, 22 juillet 1780, Archives Nationales, *ibid.*

(3) Arrêt du Conseil du roi du 9 décembre 1780, Archives Nationales, *ibid.*

Tel fut le résultat des libelles échangés, des intrigues ourdies, des calomnies répandues à profusion pendant trois ans, des passions et des intérêts mis en jeu.

Le règlement ne satisfaisait personne : on a dit qu'il ne fut pas appliqué (1) ; rien n'autorise cette hypothèse, que Beaumarchais contredit (2).

Ce qui est vrai, c'est qu'il ne fut pas plus respecté que les autres par les comédiens. En 1790, Fenouillot de Falbaire, l'auteur de *l'Honnête criminel*, proteste qu'on joue sa pièce, à son corps défendant : précipité, malgré lui, dans les règles, il réclame à la Comédie 927 livres, 3 sous, 8 deniers, et se venge par un libelle (3).

Les auteurs, qui, pendant la lutte, avaient presque mis la Comédie en interdit, prirent l'habitude de porter leurs pièces ailleurs, au Théâtre de Versailles, ou à la Comédie-Italienne : ainsi firent Ducis, Sauvigny, Mercier, d'Arnaud. Cailhava devint un collaborateur assidu du Théâtre-Italien. D'autres allaient aux forains. Les comédiens du Théâtre-Français protestèrent contre cet abandon. En 1789, Cailhava voulut chercher fortune au théâtre du Palais-Royal : il porta à ce théâtre des pièces dont la Comédie avait interrompu la carrière, comme à plaisir. On vit les sociétaires assemblés poursuivre le fugitif et mettre opposition aux représentations. Cailhava se vengea par un libelle où il prenait à partie le comité de lecture (4). La Comédie, délaissée, reprit d'autorité les *Noces houzardes*, que Dorvigny avait portées aux Variétés Amusantes.

(1) De Loménie, *Beaumarchais et son temps*, chapitre XIX.

(2) Beaumarchais. Rapport fait aux auteurs dramatiques en 1791, en manuscrit à la Bibliothèque Nationale. Y. F., 8, 1, 96.

(3) *Mémoire de l'auteur de « l'Honnête criminel », suivi de la délibération du Comité des Auteurs dramatiques*. Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12,304.

(4) *Mémoire pour Jean-François Calhava*. Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12,304.

A cette époque, le monopole de la Comédie est battu en brèche. De toutes parts, à partir de 1760, on voit surgir dans Paris des scènes nouvelles, en dehors de l'ancienne enceinte des boulevards ; elles bénéficient de la curiosité du public, de la lassitude de l'administration, à bout de sévérités et de tracasseries, et font à la Comédie-Française, aux Italiens, et à l'Opéra, une concurrence autrement dangereuse que celle des forains. Ce sont les théâtres de Nicolet et d'Audinot, le Théâtre des Associés, et surtout les Variétés-Amusantes, qui prétendirent tenir la place de ce second Théâtre-Français que réclamait l'opinion. Prétention peu justifiée : car s'il est un reproche qui paraît fondé, parmi les accusations dont les troupes privilégiées poursuivent ces scènes libres, c'est bien celui d'avoir recherché les applaudissements aux dépens des convenances et du bon goût. Les écrivains qui approvisionnent ces salles ne se font pas faute de piller les œuvres des maîtres, en leur donnant un tour licencieux. Cependant la Comédie-Française en souffre : le peuple s'empresse à ces spectacles, enchanté de s'y divertir à bon compte. Le Théâtre-Français est désert quand on joue Molière, Corneille, Racine. Le public court à *Gilles le Ravisseur* ou à *Maître Antoine* (1).

Les comédiens français, unis aux Italiens, farouches défenseurs d'un privilège qu'ils ont été admis à partager, ne cessent d'appeler l'attention des pouvoirs publics sur les entreprises de ces intrus. Les nouveaux théâtres se sont mis « à parler et à chanter » malgré la défense qui leur en fut faite : et ils continuent, en dépit des condamnations qui les frappent. Les sociétaires dénoncent Nicolet qui dispose de 30 acteurs, de 20 instruments à musique, de 60 danseurs, et d'un répertoire de 250 pièces :

(1) *Mémoire de la Comédie-Française et Italienne au roi contre les nouveaux spectacles*. Archives Nationales, Maison du roi, O¹ 843.

Audinot, qui n'a d'abord annoncé que des marionnettes en bois, et qui fait manœuvrer des acteurs en chair et en os ; les Variétés-Amusantes, qui jouent de véritables comédies, et démarquent le répertoire de la Comédie-Française. Ne parle-t-on pas d'un théâtre qui va s'ouvrir par voie de souscription, où on ne jouera qu'à partir de dix heures du soir ? Un théâtre nocturne ! c'est un péril pour l'Etat.

Quels sont les résultats de cette liberté ? On arrache les artisans à leur travail, on enlève les pères de famille aux soins de leur maison, on détourne les jeunes gens pour les embaucher dans les troupes. On offre au peuple, qui ne doit voir que les parades et les farces, des spectacles de comédie qui sont le privilège de la bourgeoisie (1).

Raisonnements singuliers, auxquels les ministres, excédés, répondent que le système de Louis XIV et de Colbert a fait son temps, et qu'aujourd'hui il faut de véritables spectacles pour le peuple.

Jusqu'en 1788, les comédiens français, conjointement avec les comédiens italiens, n'en exerceront pas moins sur les petits théâtres un véritable droit de censure, que l'autorité a eu la faiblesse de leur accorder. Ils en firent l'usage le plus déplorable. Eux qui se plaignaient du mauvais ton qui régnait dans les spectacles du boulevard, ils prirent à tâche de ne laisser passer, dans les œuvres qu'ils examinaient, que les inepties ou les grossièretés, retranchant de préférence les passages d'une certaine tenue littéraire, qui leur paraissaient constituer une atteinte directe à leur monopole. Leur censure ne s'arrêtait que devant la porte des Variétés-Amusantes, qui ont d'ailleurs obtenu la faculté de jouer toutes les pièces, sauf celles en quatre ou cinq actes.

(1) Mémoire précité. Voir diverses autres réclamations dans le même goût aux Archives Nationales, *ibid.*

Cela ne suffisait pourtant pas aux troupes privilégiées. On les vit réclamer, sans que personne ait d'ailleurs songé à s'en étonner, que les nouveaux théâtres ne pussent mettre sur leurs affiches que le mot « pièce », et non le mot « comédie » ; qu'ils ne pussent y mentionner non plus les noms des interprètes et le nombre des représentations déjà données ; que l'on ne récitât sur ces scènes d'autres vers que des vers burlesques ; que le Théâtre du Palais-Royal restât « avec la seule permission d'avoir des marionnettes de la seule grandeur désignée lors de son établissement » (1). Ils demanderont aussi que les théâtres nouveaux soient tenus de prendre les sujets de leurs pièces dans les milieux bourgeois, sans y pouvoir introduire les personnages des premières classes de la société (2).

*
* *

Avec la Révolution, tout allait être remis en question : le monopole de la Comédie-Française, le maintien de la censure, la liberté des théâtres, autant de problèmes, très discutés dans le public, que le législateur allait devoir résoudre. Des polémiques — d'un ton d'ailleurs plus courtois — s'engagèrent à ce sujet et entre les deux camps adverses des auteurs et des comédiens. Les factums, les pétitions se multiplient : chacun dit son mot dans l'affaire.

(1) *Mémoire et consultation sur la cause pendante, devant la Grand'Chambre du Parlement, entre les comédiens français, et le sieur Nicolet et les autres entrepreneurs de spectacles forains*, Archives Nationales, *ibid.*

(2) Cette stipulation bizarre nous paraît d'un archaïsme ridicule. Sommes-nous si loin de ces préjugés ? Il n'y a pas bien longtemps, un des artistes les plus illustres de la Comédie ne refusait-il pas de jouer une pièce qui devait avoir plus tard un vif succès sur la même scène, parce qu'il tenait le personnage d'un horloger, et qu'il avait un tablier de cuir sur les genoux et un marteau à la main ? Attitude des plus déplacées pour un sociétaire de la Comédie-Française, et qui ne pouvait convenir qu'à un artiste du Théâtre-Libre.

Dès le 27 mars 1790, les commissaires de la commune de Paris réclament dans leur « Rapport sur les spectacles » la création d'un second Théâtre-Français. Les comédiens croient devoir protester contre ces conclusions : ils repoussent les calomnies qu'on répand sur leur compte, depuis que le mémoire de Beaumarchais a circulé dans le public. Les auteurs notamment se plaignent du règlement de 1780 : mais ils n'en sont pas plus contents qu'eux (1).

De fait il semble que ce texte, arrêté après des discussions laborieuses, ait mécontenté tout le monde.

Le 24 août, La Harpe, qui se multiplie pour ses confrères, est admis à la barre de l'Assemblée Nationale, et donne lecture d'une « adresse des auteurs dramatiques » (2). Il s'excuse d'entretenir de questions littéraires une assemblée sollicitée par d'importantes préoccupations politiques. Mais la cause des écrivains se confond avec celle de la liberté. L'exemple de Voltaire est là pour prouver l'influence que le théâtre peut avoir sur la société. L'auteur demande pour les théâtres une liberté complète, leur permettant de s'établir en toute indépendance, et de représenter indistinctement les œuvres du passé aussi bien que les nouveautés, sous la seule surveillance des pouvoirs municipaux.

Cette adresse est suivie d'une Pétition (3), lue également à l'Assemblée, dont les termes ont été arrêtés par une assemblée de dramaturges qui s'est tenue chez Sedaine — c'est lui qui maintenant préside l'association, et offre l'hospitalité aux belligérants.

(1) *Observations pour les comédiens français ordinaires du Roi occupant le Théâtre de la Nation*, 1790, Bibliothèque de la ville de Paris, 12,636²³.

(2) *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale*, Archives Nationales, A. D. VIII, 16, et Bibliothèque de la Ville, *Droits d'auteurs et des pauvres*, 9,861.

(3) Pétition des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale, *ibid*,

La Pétition, qui n'a réuni d'ailleurs qu'un petit nombre de signatures, rappelle les méfaits commis journellement par les comédiens français, sous le couvert de l'autorité complaisante des gentilshommes de la Chambre, l'anarchie qui régnait dans la troupe, à la chute du régime.

Elle insiste surtout sur la prétention formulée par les sociétaires de rester maîtres de leur répertoire, dont ils seraient véritablement propriétaires. Cette propriété, répondent les auteurs, n'est qu'une longue possession exclusive, fondée sur le privilège de la troupe. Ce privilège anéanti, les pièces du répertoire rentrent dans la circulation commune. Sans doute les règlements disaient que les pièces, une fois tombées dans les règles, appartiendraient aux sociétaires. Mais les règlements étaient des actes de l'autorité, que les écrivains n'étaient pas admis à discuter. Ils les ont subis, et non acceptés. N'ayant pas traité librement, ils ne peuvent être considérés, en dehors d'actes de cession formels, comme déchus de leur propriété. Ces raisonnements, assez subtils, étaient évidemment plus fondés en équité qu'en droit strict. Les comédiens pourront prétendre, et non sans quelque apparence de raison, qu'ils n'ont pas à juger les actes de l'Ancien Régime, et qu'une loi ne peut revenir sur des situations acquises.

Tous les auteurs ne sont pas d'ailleurs du même avis : ce serait trop beau. Un certain nombre de dissidents s'assemblent : ils rédigent une contre-proposition qu'ils adressent au Comité de constitution. C'est la « Pétition des auteurs qui n'ont pas signé celle de M. de La Harpe » (1). Aux vingt-trois signataires de l'adresse rédigée par La Harpe, ils opposent vingt-six noms d'écrivains, moins illustres, il est

(1) 1790, Bibliothèque de la Ville de Paris, *Droits d'auteurs et des pauvres*, 9,864.

vrai. Ils sont d'accord avec leurs confrères pour revendiquer au profit des écrivains vivants un droit de propriété littéraire plus effectif, mais ils se montrent partisans résolus du monopole de la Comédie sur les œuvres des auteurs morts; cela dans l'intérêt même des chefs-d'œuvre classiques qui pourraient être exposés, sur des scènes de second ordre, à des interprétations médiocres. Quant au second Théâtre-Français qu'on réclame, le Palais-Royal ne suffit-il pas à satisfaire les mécontents ?

Les comédiens répondent aux critiques dont on les accable. Ils sentent bien que le changement de régime leur commande la plus grande circonspection ; ils se résignent à des sacrifices douloureux : tout au moins veulent-ils conserver, dans la tourmente révolutionnaire, quelques-unes de leurs anciennes franchises. Dans les « Observations pour les comédiens français sur la Pétition des auteurs dramatiques », dues à la plume de Molé, ils contestent d'abord la qualité des pétitionnaires (1). Ceux-ci disent représenter la masse des auteurs, et cette masse se réduit à un petit groupe; ils font même appel, pour faire nombre, à des écrivains comme Framery, qui n'ont jamais eu de pièce jouée au Théâtre-Français. — Nous avons vu que les auteurs avaient, dès la Révolution, élargi les cadres de leur association.

Les sociétaires ne demandent pas qu'on restaure leurs privilèges. Ils ne s'opposent pas à la liberté du théâtre, bien que Louis XIV ait eu ses raisons pour n'en point vouloir. On peut accorder aux écrivains pour l'avenir un droit de propriété plus durable que pour le passé. Mais on ne peut revenir sur des contrats anciens, reprendre à la

(1) 1790. Ce document se trouve aux Archives Nationales, *Droit d'auteur*, *ibid.*, et à la Bibliothèque de la Ville, 42,636²⁰.

troupe la disposition exclusive d'ouvrages qu'elle a légalement acquis et payés. Ce sont là des questions de propriété dont les tribunaux seuls doivent connaître. Privilège, dirait-on, mais rien n'obligeait les écrivains à porter leurs pièces à la Comédie-Française : les Italiens leur étaient ouverts, s'ils n'aimaient mieux se faire jouer en province. L'argument nous paraît peu solide ; mais n'a-t-on pas entendu de nos jours la Société des Auteurs, au cours d'un procès récent, alléguer, pour échapper à l'accusation de monopole, que les littérateurs qui ne veulent pas se soumettre à ses lois sont libres de s'adresser aux scènes non classées ou aux théâtres de province ?

On accuse la rigueur des règlements, les hasards de la chute dans les règles. Mais Beaumarchais a déjà retiré 70,000 livres du *Mariage de Figaro*, qui n'est pas encore tombé dans les règles. Beaucoup de pièces coûtent au lieu de rapporter : ainsi le *Souper Magique*, dont l'auteur n'a pas laissé pourtant de signer la pétition.

Enfin la Comédie a un million de dettes : son répertoire est l'hypothèque de ses créanciers, on ne peut y toucher sans ébranler son crédit. C'est l'argument financier sur lequel la troupe compte beaucoup pour embarrasser des législateurs improvisés. Les créanciers interviennent d'ailleurs personnellement : ils vont porter leurs doléances à l'Assemblée Nationale (1). Ce n'est pas l'incident le moins comique de ce plaidoyer *pro domo*.

De nombreuses brochures circulent cependant dans le public : les unes attaquent les comédiens, d'autres les soutiennent (2). Tous les arguments pour ou contre la liberté

(1) *Observations pour les créanciers de la Comédie-Françaises*, 1790, Bibliothèque de la Ville, 42,636³².

(2) Voir notamment à la Bibliothèque de la Ville, 1790, la « *Justification* »

des théâtres, la propriété littéraire, y sont repris et retournés. Dans l'un de ces libelles, signé d' « un amateur du théâtre », le droit exclusif de la Comédie sur son répertoire est ardemment défendu. L'auteur invoque assez justement les sacrifices faits par la Comédie en décors, en costumes, en figuration, et jusqu'au talent dépensé par les artistes pour mettre en valeur les pièces nouvelles : les sociétaires eussent-ils déployé tant de zèle, s'ils n'avaient eu la pensée de devenir propriétaires des ouvrages ? A quoi bon d'ailleurs donner aux scènes libres un répertoire dont elles ne sauront que faire : « Quel homme, dit-il, pourra se résoudre à aller entendre *Iphigénie*, *Phèdre*, *Britannicus*, aux théâtres des sieurs Nicolet et Audinot, même à celui du Palais-Royal ? » : Les doléances de l'auteur nous touchent moins, lorsqu'il proteste contre la faculté qu'on veut donner aux écrivains de traiter indifféremment avec toutes les scènes. Ainsi, dit-il, l'auteur pourrait courir de théâtre en théâtre, se vendre au plus offrant : il pourrait sans crime tirer d'un seul ouvrage cinq ou six profits ? « De cette permission naîtraient le découragement, la dispersion des talents, la décadence absolue du goût, suivis de l'esprit de parti, de cabales éternelles, et de la ruine inévitable de l'une des troupes » (1). Nous avons affaire à un ferme partisan du système de Louis XIV.

Cette année-là paraît l'ouvrage de Framery sur l'Organisation des Spectacles de Paris. L'auteur examine en détail les prétentions des sociétaires : il conclut en demandant,

des comédiens français », 12,636²¹, les « *Réflexions en faveur de MM. les comédiens français contre les prétentions de plusieurs de MM. les auteurs* », 12,636¹⁷, la « *Réponse aux observations pour les comédiens français* », *Droits d'auteurs et des pauvres*, 9,864.

(1) « *Réflexions diverses sur la pétition des auteurs dramatiques* », 1790, 12,298²⁰.

outre un second Théâtre-Français, une législation qui accorde aux écrivains, leur vie durant, la propriété de leurs pièces, assurée, à leur mort, à leurs héritiers, jusqu'à la cinquantième représentation, puis à la Nation.

La Harpe, qui se prodigue pour la bonne cause, reprend la parole, dans un discours sensationnel qu'il prononce à la Société des Amis de la Constitution, pour la liberté du théâtre (1). Il s'excuse à nouveau d'entretenir son auditoire d'affaires de théâtre : mais il en parlera en citoyen. Il hausse en effet son ton à la hauteur des événements. La victoire des comédiens serait « le triomphe de l'aristocratie et du despotisme sur l'esprit patriotique et sur la liberté ». Il dénonce leur « marche astucieuse et oblique ». N'a-t-on pas remarqué dans le peuple un refroidissement civique, lors des fêtes de la Fédération, qui jetèrent dans Paris une foule de provinciaux. Pourquoi ? sinon à cause du choix « insidieux et perfide » des pièces données à la Comédie-Française. On y joue à tout instant des œuvres « dégoûtantes d'adulation, infectées de servitude », comme le *Siège de Calais*, *Gaston et Bayard*, *Zelmire*. Que d'efforts et de démarches ne fallut-il pas faire, avant d'arracher aux sociétaires la représentation de *Brutus*, cette œuvre vraiment démocratique ?

La liberté des théâtres, conclut La Harpe, ne serait qu'un leurre, si elle ne s'accompagnait pour les comédiens de la perte de leur répertoire. Aucune troupe, réduite aux nouveautés, ne pourrait se soutenir. Remarque intéressante : car la solution inverse serait plutôt admise aujourd'hui.

Le 13 janvier 1791, Le Chapelier présente son rapport à l'Assemblée Nationale sur le projet de décret. Il est sur tous les points favorable aux écrivains. Les comédiens, dans le

(1) *Discours sur la liberté du théâtre, prononcé par M. de La Harpe, le 17 décembre 1790. Archives Nationales, Droit d'auteur, ibid.*

désir de conserver leur répertoire, essaient de donner le change à l'opinion : ils appellent propriété ce qu'ils dénommaient autrefois privilège ; leur prétention est extravagante. Peut-on faire dépendre une chose sacrée, la propriété, des manœuvres, des fantaisies qui déterminaient la chute des pièces dans les règles ? A l'avenir, d'ailleurs, les écrivains débattront librement avec les entrepreneurs les questions qui les intéressent, sans que l'autorité ait à intervenir dans la discussion. Le rapporteur soutient la cause de la liberté du théâtre : même il estime qu'il est nécessaire de réformer la police des spectacles ; il ne veut plus voir, dans les salles, des « satellites armés », mais seulement des officiers civils.

Malgré quelques interventions pour le maintien de la censure, quelques protestations en faveur des comédiens, le décret des 13-19 janvier 1791 donne pleine satisfaction aux écrivains sur toutes les questions en litige.

Tout citoyen peut désormais ouvrir un théâtre et l'exploiter, en se conformant aux règles de police. Donc, plus de monopole au profit de troupes privilégiées.

Le décret pose ensuite le principe de la propriété dramatique :

Art. 3. — Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Les écrivains conserveront la propriété de leurs pièces pendant toute leur vie : ce droit exclusif survit au profit de leurs héritiers pendant cinq ans : ce temps écoulé, elles tombent dans le domaine public, et tout le monde peut les représenter librement. Donc, plus de monopole au profit de certains théâtres sur les œuvres du passé. Cette intention du

législateur n'est pas moins formelle, lors de la discussion de la loi des 19 juillet-6 août, qui vient compléter les dispositions du précédent décret.

On rejette un article ayant pour objet de tempérer, en faveur des droits acquis aux théâtres antérieurement privilégiés, les conséquences immédiates du principe de liberté absolue d'établissement des théâtres.

C'était une victoire complète pour les auteurs : remarquons que certains d'entre eux en refuseront le bénéfice. Colin, Desfaucherets, Fabre d'Eglantine, Collot d'Herbois, considérant que la Comédie reste — en bonne justice — propriétaire de son répertoire, déclareront s'en tenir au profit que leur ont assuré les règlements (1).

*
* *

Du moment où le théâtre était libre, il n'était plus besoin que l'autorité intervint pour fixer, soit l'administration intérieure des salles de spectacles, soit les rapports des directions avec les auteurs. La réglementation du pouvoir central devait disparaître avec le monopole.

Aussi la loi des 19 juillet-6 août 1791 porte-t-elle un article ainsi conçu : « La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre, et les officiers municipaux, ni aucun autre fonctionnaire ne pourront taxer lesdits ouvrages, ni modérer, ni augmenter les prix convenus ».

Cette indépendance pouvait donner des résultats excellents pour les écrivains : elle risquait fort de leur être tout d'abord préjudiciable. Auparavant, les règlements, si mal

(1) *Mémoire pour les comédiens du spectacle de Lyon contre les auteurs dramatiques*, Bibliothèque de la Ville, 12,298²⁸.

interprétés et si injustes qu'ils fussent, les dispensaient au moins de discuter dans chaque cas particulier avec les directeurs de théâtre. Il était à craindre que les auteurs, livrés à eux-mêmes, ne souscrivissent aux conditions les plus désavantageuses, de peur de n'être pas joués. Plus que jamais, il leur était nécessaire de se rapprocher, de s'entendre, pour n'être pas victimes de cette liberté qu'ils avaient tant réclamée. A quels déboires n'eussent-ils pas été exposés, si chacun d'eux, isolément, avait dû débattre les conditions de ses traités ?

En cette matière, comme en beaucoup d'autres, la liberté n'est rien, si l'exercice n'en est garanti par l'association. Persuadés des avantages qu'ils retireraient de leur union, les auteurs convinrent d'imposer aux différentes scènes de la capitale un taux de droits invariable, quelle que fût l'œuvre, quel que fût l'écrivain en cause. Ainsi cette règle de l'égalité dans la rétribution dont la Société des Auteurs a fait son principe d'action, et qui n'a pas laissé d'être décriée par certains hommes de lettres jaloux de leur indépendance, fut la première règle sur laquelle s'accordèrent les littérateurs coalisés.

Ils exigèrent alors le septième de la recette pour cinq actes, le dixième pour trois actes, le quatorzième pour un ou deux actes : ce prélèvement ne devait être opéré qu'après déduction des frais journaliers, tant ordinaires qu'extraordinaires ; mais, pour éviter le retour des anciens abus, tous les éléments en furent soigneusement déterminés.

Ce règlement nouveau ne fut pas accepté par la Comédie-Française : il y eut des pourparlers, des marchandages laborieux, que Beaumarchais a résumés dans le rapport qu'il fit sur cette discussion, « à la demande, dit-il, des auteurs, fatigués d'entendre partout des personnes induites

en erreur, leur dire qu'ils traitent mal les comédiens français, et qu'ils ont juré leur ruine (1).

Les sociétaires étaient aigris par les décisions qui les avaient privés de leur monopole : ils se posaient en victimes de la Révolution ; il est de fait que la chute de la Bastille avait eu pour premier résultat de faire baisser leurs recettes. Ils voulaient bien abandonner le septième de la recette, mais ils prétendaient en déduire préalablement une somme de 900 livres à titre de frais journaliers, les frais extraordinaires étant comptés en plus. Dans ce total figuraient des articles de dépense auxquels les auteurs étaient tout à fait étrangers, tels que : frais de voyage à la Cour, — laquelle séjourne maintenant à Paris, — fiacres, aumônes, étrennes, acteurs à l'essai, etc...

Attitude d'autant plus incompréhensible, dit Beaumarchais, que « ce constant refus de la modique différence entre les offres (des auteurs) et leurs demandes leur a déjà coûté plus de 100,000 francs de recettes depuis six mois ». La plupart des écrivains avaient en effet mis la Comédie-Française en interdit : toute entente étant devenue impossible, ceux qui lui portèrent des pièces signèrent des traités particuliers, rédigés d'après un nouveau règlement, qui fut élaboré par la troupe le 18 novembre 1791 (2).

Par contre, le Théâtre de la République, qui devient alors une scène rivale de la Comédie, accepta le taux proposé par l'association. Gaillard et Dorfeuille, qui dirigent cet établissement, s'engagèrent à ne prélever que 700 livres de frais ; ils obtinrent d'ailleurs en échange que les représentations

(1) Beaumarchais, *Rapport fait aux auteurs dramatiques sur le traitement proposé par la Comédie-Française en 1791, et délibération prise à ce sujet*, *Œuvr. compl.*, Firmin Didot, pages 650 et suiv.

(2) Bibliothèque de la Ville, 12,636¹⁹.

qui feraient moins de 700 livres de recette seraient nulles pour les auteurs.

Un nouveau traité est conclu avec ce même théâtre en 1796, après le discrédit des assignats. Les droits d'auteur sont fixés, suivant l'étendue des pièces, au huitième, au douzième ou au seizième, après déduction, pour les frais, du tiers de la recette totale. Mais il n'y a plus de soirées nulles.

Lorsque la Comédie-Française fut reconstituée par l'arrêté d'organisation de 1799, l'autorité lui imposa à l'égard des auteurs le même traitement que le Théâtre de la République avait dû accepter en 1796. Cela n'empêcha pas les auteurs de protester contre cette reconstitution administrative de la Comédie-Française. Le souvenir des privilèges de toutes sortes dont cette scène avait joui, et des luttes qu'ils avaient dû soutenir contre elle, leur faisait voir dans cette restauration partielle une menace contre leur indépendance. Leur émotion se traduisit par une protestation qu'ils adressèrent à ce sujet au ministre, et que Beaumarchais signa. Ce fut son dernier acte dans cette longue et importante querelle.

*
* *

Les auteurs dramatiques avaient réussi tant bien que mal à faire triompher leurs droits sur les scènes de la capitale. Il n'en fut pas de même des scènes de province ; ils se heurtèrent, dans les départements, à une résistance opiniâtre, que tous les décrets du monde ne purent vaincre dès l'abord. Les directeurs des théâtres des départements s'étaient toujours trouvés, en regard de leurs collègues de Paris, dans une situation exceptionnelle et privilégiée, au point de vue du traitement qu'ils faisaient aux écrivains. Dans la capitale,

les droits d'auteur, si limités qu'ils fussent, n'avaient jamais été niés.

« Quoique l'histoire théâtrale de Paris, constate avec raison un document officiel, n'offre qu'une série de brigandages et d'usurpations sur les auteurs, cependant l'usage de traiter avec eux de leurs pièces, le monopole du Théâtre-Français, les confiscations arbitraires même, étaient autant d'hommages involontaires rendus à la propriété des auteurs (1) ».

Hommages que le vice rend à la vertu, pourrait-on dire. Une fois franchies les portes de la capitale, le droit d'auteur n'existait plus dans le royaume.

Les directeurs de province, en l'absence d'une loi protégeant la propriété dramatique, n'avaient en effet pu se résoudre à payer des droits aux écrivains qu'ils jouaient. Lorsqu'une pièce quittait l'affiche à Paris, elle était perdue pour l'auteur. Aussi retardait-on le plus possible l'impression des œuvres dramatiques.

Cela ne gênait d'ailleurs pas beaucoup les entrepreneurs de spectacles ; ils se procuraient des copies plus ou moins tronquées et dénaturées ; au besoin ils en faisaient rédiger un résumé informe, au cours d'une représentation : l'œuvre, ainsi sophistiquée, était présentée, comme nouveauté de la capitale, aux spectateurs de Lyon ou de Marseille, sans que les réclamations indignées de l'auteur pussent troubler la quiétude de nos habiles fraudeurs. Car ils avaient soin de se concilier les bonnes grâces des gouverneurs de province et de leurs secrétaires, et, par l'entremise de ces personnages, ils évitaient les questions indiscrètes des magistrats (2).

(1) *Rapport approuvé par le comité d'Instruction publique de l'Assemblée législative sur les réclamations des directeurs de théâtre, et la propriété des auteurs dramatiques, par Ant. Quatremère, 1792, Bibliothèque de la Ville de Paris 12,298²⁵.*

(2) Voir *Réponse des auteurs dramatiques soussignés à la Pétition présentée*

Beaumarchais avait cru devoir protester contre cet autre abus. Bien avant la Révolution, il remit au baron de Breteuil, au nom des auteurs, un mémoire demandant que leur propriété fût respectée dorénavant dans les grandes villes du royaume (1). Il tenta même une expérience, et voulut mettre à l'épreuve l'honnêteté de ces entrepreneurs. Il leur fit savoir qu'il ne leur laisserait jouer le *Mariage de Figaro* que moyennant redevance. Pour plus de sûreté, il s'abstint de publier sa pièce.

« Que firent alors ces directeurs, écrit-il ? Ils firent écrire ma pauvre pièce pendant qu'on la représentait, la firent imprimer sur-le-champ, chargée de toutes les bêtises, des ordures et des incorrections, que leurs maladroits copistes y avaient partout insérées, puis ils la jouèrent, ainsi défigurée, sur les théâtres de province ».

Quelques-uns cependant, plus délicats ou plus exigeants, désirèrent avoir une copie moins imparfaite. Ils s'adressèrent directement à l'auteur, qui s'empressa de leur faire reconnaître par écrit ses droits de propriété littéraire. Le 25 juin 1784, un acte intervient par-devant notaire entre Beaumarchais et un sieur Bonier, négociant, agissant pour les directeurs de Marseille, de Versailles, de Rouen et d'Orléans. Ce document curieux constate que le droit d'un auteur sur le revenu de ses pièces est une propriété aussi honorable que le produit d'une terre. Les signataires s'obligent en conséquence à réserver à l'avenir aux écrivains, soit la recette totale de la septième représentation, soit un septième sur les recettes de la porte de toutes les représentations.

à l'Assemblée Nationale par les directeurs de spectacles, Archives Nationales, Droits des auteurs, A. D., VIII 16, et Bibliothèque de la Ville de Paris, 12,298²⁴.

(1) Beaumarchais, lettre à M. Robinet, 3 mai 1785, *Œuv. compl.*, Firmin Didot, p. 709.

Concession platonique : les entrepreneurs signèrent tout ce qu'on voulut; Beaumarchais ne retira pas un sou de sa pièce, bien qu'il eût d'avance abandonné ses droits aux pauvres. Mais l'acte notarié devait être invoqué plus tard à l'encontre des directeurs de province, devant le Comité d'instruction publique de l'Assemblée Législative (1).

La loi des 13-19 janvier 1791, en exigeant pour toute représentation le consentement formel de l'auteur, déjouait les combinaisons des entrepreneurs. Les manœuvres auxquelles ils se livraient en vertu d'une longue tradition, en l'absence d'un texte établissant la propriété dramatique, devenaient autant d'infractions à la législation nouvelle. D'autre part, ils avaient toujours pensé que l'éloignement dans lequel se trouvaient les écrivains les mettrait à l'abri de toute poursuite. Or voici que pour la première fois les auteurs dramatiques, coalisés, ne cachaient pas leur intention de se faire payer d'un bout de la France à l'autre : victimes du triomphe de la liberté, il semblait donc que les entrepreneurs dussent supporter tout le poids des réformes réalisées.

Ils protestèrent, disant qu'on voulait leur ruine, et cherchèrent tous les moyens de se soustraire à la dure obligation de rétribuer les auteurs.

Tout d'abord ils prétendirent que le décret ne disposait que pour l'avenir (2); ils n'en conservaient pas moins le droit de représenter librement, c'est-à-dire gratuitement, les pièces parues antérieurement, celles du moins qui

(1) *Pétition à l'Assemblée Nationale, par Beaumarchais, contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs de spectacles, lue au Comité d'instruction publique le 23 décembre 1791*, Archives Nationales, *Droits des auteurs*, A. D., VIII, 16, et Bibliothèque de la Ville, *Droits des auteurs et des pauvres*, 9,864.

(2) Voir notamment la *Réponse de l'agent général des auteurs à son correspondant de la Ville de S...*, Bibliothèque de la Ville, *Théâtre*, 12,304.

avaient été publiées, — suivant la distinction autrefois admise. Pièce imprimée, pièce perdue : telle était la règle sous l'Ancien Régime. Le décret de janvier, disaient-ils, n'avait rien changé à cette règle, il n'avait eu en vue que les théâtres de Paris : il est de fait que le cas des scènes de province n'avait pas eu l'honneur d'une discussion spéciale ; les entrepreneurs pouvaient tirer parti de ce silence. Un nouveau décret rendu les 19 juillet-6 août 1791, à la demande des auteurs, vint leur ôter tout espoir de ce côté :

« Les ouvrages des auteurs vivants, dispose ce décret, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs ».

C'était la reconnaissance, sans confusion possible, de deux droits distincts appartenant aux auteurs dramatiques, sans influence l'un sur l'autre : le droit de représentation, et le droit de reproduction.

Les entrepreneurs des grandes villes ne se tinrent pas pour battus. Ne pouvant interpréter les textes en leur faveur, ils les ignorèrent. Ils jouèrent comme autrefois les auteurs sans leur verser la moindre redevance. Les autorités locales continuèrent à couvrir ces excès de pouvoir : les mêmes abus se perpétuaient, à travers le changement de régime. Le principal était en effet de gagner du temps. Il s'en passera beaucoup, pensaient les entrepreneurs, « avant que l'ordre rétabli ait armé contre nous la force réprimante : ce que nous aurons pris le sera et le restera ; beaucoup de nous n'existeront plus en qualité de directeurs ; et quel moyen de revenir contre un directeur insolvable ? (1) ».

(1) Voir Pétition précitée à l'Assemblée Nationale par Beaumarchais.

La plupart prétextaient qu'il fallait attendre qu'on eût changé la loi. Tel est en effet le but de leurs efforts. Quatorze directeurs se sont coalisés, entraînant de force dans leur mouvement de résistance les artistes des grandes villes ; par cette manœuvre, ils arrivent à former une masse imposante de dix mille citoyens réclamant contre une loi oppressive. Ils ont réuni de l'argent : ils sollicitent, cabalent, publient des factums, dans lesquels leurs adversaires se plaignent d'être violemment pris à partie ; ils envoient une députation porter leurs doléances aux pouvoirs publics : ils sont représentés par le sieur Flachat « un ci-devant procureur, disent les auteurs, qui ne fait que son ancien métier en égarant ses clients, et insultant, avec une impudente grossièreté, ceux qu'il attaque en leur nom (1) ».

Sous le titre de « Réflexions sommaires », les pétitionnaires adressent à l'Assemblée Nationale un factum montrant leur volonté bien arrêtée de ne changer en rien leurs habitudes (2). Ils soutiennent encore, laissant dans l'ombre la loi récente, que le décret de janvier, ainsi qu'il résulte des travaux préparatoires, ne s'appliquait qu'aux théâtres de Paris ; mais les auteurs se sont empressés de s'en prévaloir dans tout le royaume. Ils ne laissent pas d'échafauder un système juridique, très simple : toute pièce publiée devient la propriété de celui qui l'achète. Il pourrait la représenter dans son salon : il peut aussi la représenter publiquement et sans bourse délier. L'auteur pouvait encore autrefois rester maître de sa pièce, en gardant par devers lui

(1) Voir Réponse précitée des auteurs dramatiques soussignés à la Pétition présentée à l'Assemblée Nationale par les directeurs de spectacles.

(2) *Réflexions sommaires présentées à l'Assemblée Nationale pour les entrepreneurs et acteurs des spectacles de province contre la corporation des auteurs dramatiques et lyriques*, Bibliothèque de la Ville, Droits d'auteurs et des pauvres, 9,864.

le privilège d'imprimer, et par là même de représenter. Il n'en est plus de même aujourd'hui. En publiant sa pièce, il la vend à tous : s'il veut en conserver la propriété, qu'il prenne un brevet, comme tout inventeur. On ne pouvait plus impudemment se jouer de toute une législation.

« Les comédiens du spectacle de Lyon » viennent appuyer ces revendications (1). Ils prétendent s'autoriser du long silence gardé par les auteurs à l'égard des directeurs qui les jouaient. N'ont-ils pas assisté souvent aux représentations qu'on donnait de leurs œuvres ? Beaumarchais lui-même, en publiant le *Mariage de Figaro*, n'a-t-il pas indiqué les jeux de scène ? Tout cela ne prouve-t-il pas qu'ils renonçaient à réclamer contre l'exploitation libre de leurs ouvrages ?

Il faut enfin considérer, disent-ils, la situation précaire des scènes de province, qui seraient ruinées s'il leur fallait payer les auteurs. Le théâtre de Lyon perd de 60 à 80,000 francs depuis quelques années ; celui de Marseille ne se soutient que par les sacrifices de ses actionnaires. Va-t-on élever le prix des places ? C'est ce qu'on voulut faire à Lyon en 1787 : il y eut une émeute, et le théâtre manqua d'être brûlé.

Les auteurs dramatiques font paraître une réponse, signée par trente-cinq écrivains (2). Cessions tacites, aliénations implicites, voilà tout ce que les entrepreneurs de province trouvent à leur objecter : ils veulent exploiter la longue tolérance que les auteurs ont montrée à leur égard. Mais si les écrivains avaient en effet renoncé à se plaindre à la fin de l'Ancien Régime, c'est qu'ils se sentaient désarmés en face de leurs tout-puissants adversaires : les plaintes de ce

(1) Mémoire précité pour les comédiens du spectacle de Lyon contre les auteurs dramatiques.

(2) Réponse précitée des auteurs dramatiques.

genre étaient en effet évoquées au Conseil du Roi, d'où elles ne sortaient jamais.

Les directeurs, pour toucher l'opinion, invoquent les pertes que la Révolution leur a fait subir. Mais les auteurs n'y sont pour rien, puisqu'ils n'ont pu encore toucher des droits en province. Il leur faudrait, disent les directeurs, si l'on maintenait la loi, fermer leurs magasins d'habits et de décorations, sacrifier un répertoire de trois cents pièces nouvelles, augmenter le prix des places, au risque de soulever les récriminations du public, dévoiler enfin, pour payer aux auteurs la rétribution convenue, les registres de leur comptabilité, qu'ils ont intérêt à garder secrets : autant de mauvaises raisons. Leur répertoire, notamment, dont ils parlent tant, ne leur a pas coûté cher ; il comprend des exemplaires imprimés qu'ils ont achetés 24 sols et des exemplaires gravés qu'ils ont achetés 12 sols (1).

Mais les auteurs dramatiques ont à se défendre sur un terrain beaucoup plus dangereux pour eux, où des surprises sont à craindre. Les entrepreneurs, à bout d'arguments, ont trouvé une arme excellente, et que le temps ne devait pas émousser, puisque tout récemment, renouant une tradition plus que centenaire, deux directeurs en révolte contre la Société des Auteurs s'en emparaient à nouveau : les dramaturges forment une corporation ; ils détiennent un monopole. Accusation des plus graves au moment où l'Assemblée Nationale venait de proscrire les corporations, où tout groupement était suspect.

La plupart des auteurs avaient, dès ce moment, ainsi que nous le verrons plus loin, confié à un même agent, qui fut

(1) Consulter aussi en faveur des auteurs la *Dernière réponse des auteurs dramatiques aux derniers écrits des entrepreneurs de spectacles de départements...* Bibliothèque de la Ville, Théâtre, 12,304.

Framery, la perception de leurs droits. C'est plus qu'il n'en faut, si l'on en croit les comédiens de Lyon (1), pour faire de l'association des auteurs un véritable syndicat, analogue à ces réunions ouvrières dont l'Assemblée Nationale vient justement d'ordonner la dispersion.

Les écrivains s'indigneront peut-être qu'on assimile l'art dramatique à une industrie. Mais la comparaison est toute à leur désavantage : dans l'industrie, on distinguait encore « l'apprenti » du « maître ». Dans la corporation des littérateurs, tout le monde a des droits égaux : on paie le *Mahomet* de Voltaire au même taux que la plus basse parodie.

Le sieur Flachet, dans un opuscule, s'empresse de dénoncer l'association aux rigueurs de l'Assemblée (2).

« Si vous êtes assez adroits, dit-il aux auteurs, pour n'avoir pas les dehors d'une corporation, vous faites produire à vos assemblées les mêmes pernicioeux résultats ; vous établissez le même prix pour tous vos ouvrages ; vous défendez qu'aucun de vous donne à un moindre prix que celui qu'il vous a plu de fixer ».

A cette pensée, il s'indigne, comme s'indignera longtemps après M^r Millerand, lorsque, dans une diatribe véhémence, il dénoncera le trust des dramaturges.

Les auteurs se défendent, il faut l'avouer, par des distinctions plus subtiles que convaincantes.

On leur fait grief d'avoir presque tous donné une procuration à un même agent. « Mais un notaire, répondent-ils, un avoué, n'ont-ils qu'un client ? et plusieurs personnes qui

(1) Mémoire précité.

(2) *Dénonciation de la Corporation des auteurs dramatiques, par Flachet, intéressé à l'entreprise des spectacles de Lyon, 1791*, Bibliothèque de la Ville, 12,298³⁰.

chargent le même receveur à la Ville de toucher leurs rentes sont-elles donc une corporation? ».

L'Assemblée a interdit les corporations, mais non les clubs et réunions, pourvu que les décisions prises soient signées de chacun, et non d'un membre pour tous.

On voit à quelles arguties les écrivains sont obligés de descendre pour rester dans le droit commun.

Ils se rendent coupables, dit-on aussi, de monopole, d'accaparement, parce qu'ils demandent pour tous une rétribution proportionnelle et uniforme.

Mais « si le mode proposé par M. de Beaumarchais, et dont la justice rigoureuse a été démontrée par lui, convient à dix, vingt, trente auteurs, sera-ce donc une coalition? Parce que beaucoup de personnes, ayant l'esprit juste, adoptent une règle juste, sera-ce un monopole? ».

Et les auteurs ajoutent imprudemment, faisant une démarcation — d'ailleurs arbitraire — qui les condamne dans l'avenir : « Le monopole serait si les auteurs soussignés avaient voulu empêcher les autres auteurs de vendre leurs ouvrages à d'autres conditions. Mais ils sont bien loin d'en avoir la pensée! Et si jamais ils l'eussent conçue, l'exécution n'en serait-elle pas impossible? Quels moyens un auteur aurait-il pour empêcher que son confrère ne fit jouer sa pièce aux conditions qui pourraient lui convenir? On sent bien qu'une telle idée n'a jamais pu se poser : ajoutons que plusieurs des auteurs soussignés traitent eux-mêmes journellement à des conditions différentes » (1).

Le pas a pourtant été franchi. La règle que l'on déclarait impossible à établir forme aujourd'hui un article des statuts de la Société.

(1) Réponse précitée des auteurs dramatiques.

*
* *

Cependant la lutte s'engage entre auteurs et directeurs devant le Comité d'instruction publique de l'Assemblée Législative (1).

Le 9 décembre, le Comité entend les réclamations des entrepreneurs. Le 23, on tient une conférence contradictoire.

Beaumarchais, au nom de ses confrères, donne lecture d'un mémoire qu'il a écrit sur la question, et dans lequel, dans un style sobre et vigoureux, il fait justice de l'argumentation juridique de ses adversaires (2). Si les directeurs se sont attaqués aux écrivains, contre toute équité, c'est que de ce côté seulement ils avaient espoir de réduire leurs dépenses. Ils payaient leurs fournisseurs, leurs artistes, leurs décors : mais ils ne payaient pas les littérateurs, parce que « cinquante auteurs bien isolés, loin des endroits où on les pille, n'ont jamais eu la force ou le crédit qu'ont des milliers de fournisseurs d'accessoires ».

La discussion se poursuit le 26 décembre. Différents mémoires sont lus en faveur des auteurs par Dalayrac, Chénier, Sedaine, Dubuisson, Cailhava : ce dernier fait valoir qu'il ne leur restera plus rien, si on ne leur laisse pas le produit de leurs pièces, car ils ont perdu, par l'effet de la Révolution, les pensions qu'ils touchaient sur les fonds des journaux.

Le 2 janvier, Quatremère lit au Comité le rapport qu'il a été chargé de rédiger sur cette affaire (3). Il fait justice des prétentions des entrepreneurs, aussi bien pour le passé que

(1) *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée Législative, recueillis par M. G. Guillaume*, Paris, 1889, Imprimerie Nationale, Auteurs dramatiques.

(2) Pétition précitée à l'Assemblée Nationale.

(3) Rapport précité,

dans le présent. C'est en vain que ceux-ci invoquent les avances qu'ils ont faites pour des pièces qu'ils se croyaient de très bonne foi autorisés à exploiter, sans avoir de comptes à rendre aux auteurs. Ils sont dans le même cas que les sociétaires du Théâtre-Français, qui prétendaient conserver le monopole de leur répertoire. Encore ces derniers s'autorisaient-ils d'une apparence de légalité, tandis que les directeurs en cause ne s'appuient que sur une tolérance illégale.

L'Assemblée n'a pas à retenir leurs doléances financières. « Jamais aucun abus n'aurait été détruit, si l'on eût consulté les intérêts de ceux qui vivent des abus ».

Néanmoins, pour leur ôter tout prétexte à réclamer contre les lois nouvelles, le rapporteur est disposé à leur accorder un temps de répit suffisant à les couvrir de leurs avances : dans son projet de décret, il propose de leur laisser la jouissance gratuite des pièces qu'ils ont adoptées, jusqu'au 16 avril suivant, en reportant à cette date l'application des décrets précédents.

Il est au moins singulier de voir retarder la mise en vigueur de lois depuis longtemps votées. Ce qui simplifiait la question, c'est que les directeurs s'étaient refusés jusque-là à en tenir compte.

Cette concession ne devait pourtant pas suffire. Les entrepreneurs sont-ils parvenus à intéresser les législateurs à leurs déboires financiers ? Le Comité cède à leurs suggestions. On modifie le projet de décret. Après de longues discussions, on adopte un article accordant aux entrepreneurs, en considération des avances qu'ils ont pu faire, la disposition gratuite des pièces antérieurement jouées, et cela pendant cinq ans à dater de la première représentation.

Cependant les auteurs s'impatientent, car les travaux du comité n'aboutissent pas. Le 5 février 1792, ils prennent le

parti de s'adresser directement à l'Assemblée. Elle fait le meilleur accueil à Laplace, à Goldoni, à Favart, qui viennent réclamer justice au nom des écrivains. Elle réclame le dépôt du rapport dans un délai de quatre jours. Le rapport attend encore sept mois. Le 30 août 1792 enfin le décret paraît : il est nettement défavorable aux auteurs.

L'exposé des motifs rappelle les plaintes des directeurs, « fondées sur ce que les décrets peuvent porter atteinte aux droits des différents spectacles, pour n'avoir pas assez distingué l'état passé de l'état à venir, ainsi que la position de Paris de celle du reste de la France, relativement à la jouissance des pièces de théâtre en vertu des conventions et règlements, ou en vertu d'un long et paisible usage ».

Une distinction s'impose également, qui n'a pas été suffisamment précisée, entre le droit de reproduction et le droit de représentation. Ces deux droits doivent être protégés au même titre ; mais le second souffre des tempéraments « dictés par la nature du sujet ».

En ce qui touche à l'état passé — qui fait principalement l'objet des revendications des entrepreneurs — le décret de 1792 accorde que les pièces publiées et représentées librement avant le 13 janvier 1791, sans réclamation légalement constatée de la part des intéressés, continueront à être jouées sans autorisation : elles sont dans le domaine public. Ainsi ce qui avait été irrégulier devenait, par l'effet de la loi, régulier : l'abus faisait le droit.

Pour l'avenir, on ne conteste pas le droit de l'auteur sur son œuvre : mais on le limite arbitrairement, on le soumet à des formalités gênantes. Pour rester propriétaire de sa pièce, il faudra que l'auteur mentionne, sur les exemplaires de son œuvre imprimée, les termes d'un traité déposé chez un notaire, par lequel il fait réserve de ses droits. Ainsi l'in-

téressé devra affirmer publiquement sa volonté de jouir de ses ouvrages à sa guise. Encore la réserve prescrite ne vaut-elle que pour dix ans. La propriété de l'auteur est singulièrement diminuée.

Le privilège exorbitant concédé aux directeurs de province, sur leurs sollicitations instantes, ne prit fin qu'en 1793. Un nouveau décret fut rendu, sur un rapport de Lakanal (1). Tout le monde, dit-il, a reconnu les imperfections du texte précédent, même son rapporteur, Romme, qui en a fait l'aveu « avec la bonne foi qu'on trouve chez ceux qui joignent les lumières à la droiture ».

Il fait ressortir les prétentions insoutenables des directeurs qui veulent qu'en achetant un livre, on en devienne propriétaire.

« Si, lorsque l'ouvrage sort des presses de l'imprimeur, le comédien pouvait se l'approprier, réciproquement l'imprimeur pourrait s'en saisir, lorsqu'il sort de la bouche de l'acteur, et le mettre aussitôt en vente ».

Les droits de représentation et de reproduction sont distincts, mais ils doivent être sauvegardés avec un soin égal.

La Convention Nationale rapporte la loi du 30 août 1792 et remet en vigueur dans leur ensemble, les lois de 1791 et de 1793 protégeant la propriété dramatique.

*
* *

A cette époque, suivant une opinion généralement admise, qui nous paraît fort contestable, les directeurs de théâtre n'auraient plus trouvé en face d'eux une association d'écri-

(1) Voir *Rapport et projet de décret sur la propriété des auteurs dramatiques, présentés au nom du Comité d'instruction publique par P. C. Baudin, député des Ardennes*, Archives Nationales, *ibid.*, et Bibliothèque de la Ville de Paris, 42.298⁶.

vains fortement organisée, telle que le comité d'action qu'avait créé le génie actif de Beaumarchais. La corporation des dramaturges aurait cessé d'exister. Le lien de solidarité qui les unissait dans leur lutte contre les sociétaires du Théâtre-Français, dans leurs revendications contre les entrepreneurs de province, se serait dénoué, dès que la victoire leur fut assurée dans le domaine des lois. Ou n'aurait plus vu que des associations éphémères et partielles : nées d'un conflit, elles disparaissent, sitôt qu'il s'est apaisé ; elles ne comprennent jamais, comme à l'origine, qu'un petit nombre d'écrivains, fournisseurs attitrés de quelques scènes.

De fait, nous voyons en 1794 quelques auteurs et compositeurs, parmi lesquels Méhul, Dalayrac, Cherubini, Picard, Grétry, Marsollier, Sedaine, s'entendre pour défendre leurs droits contre les directeurs du théâtre Feydeau et du théâtre de la République. Un homme de loi, Baudelocque, les assiste. Ils font des traités pour Paris et pour la province. Ils examinent leurs comptes, nomment des commissaires pour régler leurs différends avec les administrations. De même en 1801, un traité intervient entre les sociétaires des théâtres Favart et Feydeau, et un groupe d'écrivains et de compositeurs. Cet accord, qui réunit quatre-vingt-quinze signatures d'écrivains, contient des clauses générales et obligatoires. Toutes les difficultés qui peuvent s'élever à propos de la représentation des pièces sont prévues et solutionnées d'avance. La mise en interdit est même prescrite, en cas d'inexécution des conventions. « Le répertoire, est-il dit, sera retiré dès l'instant, sans qu'il soit besoin, pour effectuer cette résiliation, d'autre procédure qu'une simple mise en demeure extrajudiciaire, et sans que la présente clause puisse être regardée comme comminatoire,

ayant été au contraire stipulée de toute rigueur entre les parties (1).

En 1817, Scribe, au moment de faire jouer le *Solliciteur*, réunit certains auteurs par un engagement mutuel, et, grâce à leur adhésion, impose aux Variétés le traité général en vigueur au Vaudeville. Trois ans après, il obtient du Gymnase les mêmes avantages (2).

« Depuis 1791, écrivent MM. Lacan et Paulmier au sujet de l'association formée par Beaumarchais, d'autres sociétés se formèrent entre les auteurs du théâtre Feydeau sur des bases analogues. Ces sociétés ne durèrent pas : elles finirent par s'éclipser, et l'on ne vit plus apparaître que de loin en loin quelques traités spéciaux entre des auteurs de tout genre, qui ne constituaient pas de société réelle, et qui expiraient avec les circonstances qui les avaient fait naître (3) ».

Cette manière de voir nous paraît inexacte. Sans doute l'association des auteurs ne s'est pas encore constituée en société : elle n'a pas formulé dans des statuts son programme et sa réglementation intérieure.

Mais il existe dès lors indépendamment des initiatives individuelles, une institution stable, qui sera l'origine de la Société actuelle : une agence de droits d'auteur, fondée par Framery, sous les auspices de Beaumarchais. Groupée autour de cet organisme financier, l'association, due au génie actif du redoutable polémiste, n'a pas perdu sa vitalité ; elle s'est resserrée, au contraire, en un faisceau plus compact.

(1) Voir *L'Association des auteurs dramatiques à ses adversaires*, 1838, rédigée par les Membres de la Commission dramatique, Bibliothèque de la Ville, 12,637¹⁸, page 6.

(2) *Réponse à la lettre de M. H. Duveyrier-Mélesville fils sur la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, par Thomas Sauvage, 1863, Bibliothèque de la Ville, 12,637²⁰.

(3) *Législation des Théâtres*.

L'opinion publique semble avoir perdu de vue la corporation des dramaturges, dès l'instant où elle a cessé d'occuper le monde des théâtres de ses réclamations bruyantes, de ses querelles passionnées; de fait, elle n'apparaît plus au premier plan; au lieu de réclamer des changements de législation, elle se contente de tirer parti des lois existantes — ce qui est plus sage. Mais, retirée de la politique, l'association des auteurs reste fidèle à son programme : elle poursuit dans l'ombre son œuvre utile et féconde.

*
* *

Dès 1791, Framery a fondé une agence de perception des droits d'auteur, sous le nom de Bureau dramatique. Le mécanisme en est fort simple. Abandonnés à eux-mêmes, il n'eût pas été possible aux auteurs de tirer parti de la propriété qui leur était reconnue sur leurs ouvrages, sans courir, à chaque instant, le risque d'être dépouillés par des entrepreneurs peu scrupuleux. Comment auraient-ils pu savoir, par leurs propres informations, que tel jour, en tel lieu de la France, une de leurs œuvres devait être jouée? Le sachant, comment auraient-ils pu surveiller les recettes, compulser les livres de comptabilité, forcer des directeurs plus ou moins récalcitrants à leur remettre le montant exact de leurs droits? Une telle surveillance, à supposer qu'elle fût possible, eût absorbé en frais de toutes sortes le plus clair de leurs bénéfices; à courir de ville en ville après leurs débiteurs, ils auraient d'ailleurs perdu un temps considérable, mieux employé à composer des œuvres nouvelles.

Ce que chaque auteur ne pouvait faire individuellement, Framery eut l'idée de le faire collectivement dans l'intérêt de tous.

Il eut, pour tous ceux qui voudraient recourir à ses bons soins, un bureau de correspondance, véritable office d'informations, et un service d'agents chargés de percevoir les droits d'auteur, tant à Paris que dans les grandes villes de province.

Fondé de pouvoirs des auteurs qui lui ont donné leur clientèle, il s'entremet pour eux, traite en leur nom, délivre en leur place l'autorisation requise par les lois, et se charge, moyennant une commission très modique, de leur faire tenir le produit de leurs pièces. Dans quelque ville, sur quelque scène qu'on veuille le jouer, l'auteur en sera immédiatement averti, et il sera payé.

Cette organisation, dès qu'elle fut connue, souleva parmi les entrepreneurs de spectacles de province une véritable indignation (1). Ils avaient déjà protesté contre l'intention qu'avaient manifestée les auteurs d'exiger d'eux le septième de la recette, après déduction des frais, hormis ceux des acteurs, des chanteurs, des danseurs et des musiciens. Ils ne cachaient pas, en effet, leur désir de payer les ouvrages à leur idée et de traiter à forfait. Voici maintenant que des correspondants du Bureau dramatique, véritables « douaniers littéraires », vont inspecter la comptabilité des comédiens : ils ont même été jusqu'à leur prescrire la manière dont ceux-ci devaient tenir leurs registres. Aussi les entrepreneurs ne ménagent-ils pas les invectives à Framery, l'habile inventeur du nouveau système.

« Ce plan a été, dit-on, imaginé par un poète parodiste qui, comme on voit, ne cherche pas à se faire pardonner la bassesse de son genre par l'élévation de ses principes, et, pour récompense de la découverte, il s'est fait nommer agent général des auteurs : car on remarque constamment,

(1) Dénonciation précitée de Flachet contre la corporation des auteurs, et Mémoire précité pour les comédiens de Lyon.

parmi ces messieurs, cette présence d'esprit, ce tact heureux qui saisit toujours dans cette affaire le résultat pécuniaire (1).

Au-dessus de l'agent général siège un « sénat dramatique », — ainsi l'appellent ses adversaires. Il prétend à régner sur tous les théâtres de France, qu'il enrégimente en leur imposant des traités ainsi conçus :

« Je soussigné, directeur du spectacle de la ville de..., m'engage à compter tous les soirs avec M..., correspondant du Bureau dramatique de Paris, des honoraires dus aux auteurs, suivant le taux du présent tarif, pour toutes les pièces contenues dans la liste ci-dessus, dont j'ai le double, en n'exceptant que celles pour lesquelles les auteurs m'ont donné leur consentement particulier, dont je serai tenu de fournir copie.

« Le présent consentement ne devant valoir que jusqu'à la clôture des spectacles à Pâques 1792, sauf à être renouvelé, s'il y a lieu » (2).

Ces traités renouvelables, accompagnés du répertoire social, sont assez semblables à ceux que conclut aujourd'hui la Société des Auteurs. Remarquons cependant une différence, c'est que les traités d'alors respectaient en tout état de cause les accords particuliers qui pouvaient intervenir avec certains écrivains. Il reste un pas à franchir. Il sera vite franchi, si l'on en croit les directeurs, qui voient déjà les auteurs syndiqués installés à leur place, et régentant l'administration des théâtres.

« On citera alors, disent-ils, à la place de la ferme générale, la ferme dramatique : elle aura ses chefs, ses sous-chefs, ses directeurs, ses contrôleurs ambulants ou séden-

1. Mémoire précité pour les comédiens de Lyon.

2. *Ibid.*

taires, ses employés; il y aura des bureaux dramatiques, comme il y a des bureaux de tabac ».

L'association des auteurs est pourtant d'humeur conciliante. Nous avons la preuve de la bonne volonté des auteurs vis-à-vis des entrepreneurs dans une instruction qu'ils rédigent d'un commun accord, et qu'ils envoient aux correspondants du Bureau dramatique.

« Quelques directeurs, y est-il dit, ayant demandé à payer, au lieu d'une rétribution proportionnée à la recette journalière, un prix fixe pour chaque pièce, en raison du genre et du nombre d'actes, l'agent des auteurs a cru devoir présenter leur réclamation au comité desdits auteurs, et il en est résulté la délibération suivante :

« Les auteurs dramatiques, assemblés chez M. Sedaine, ayant entendu le rapport de M. Framery, leur agent, d'après lequel il paraît extrêmement difficile d'établir en ce moment, dans quelques villes du royaume, la perception exacte d'une rétribution proportionnée à la recette journalière, pour chaque représentation de leurs pièces, ont arrêté qu'en regardant toujours ce mode comme le seul rigoureusement juste, ils consentiront cependant, pour les villes seulement, et sur la demande formelle de chaque directeur, à s'en tenir au mode d'une rétribution proportionnée à la recette annuelle, divisée par sommes égales entre toutes les représentations de l'année ; en conséquence, les auteurs donnent pouvoir à M. Framery de traiter pour eux conformément à ce mode, avec chaque directeur qui le demandera formellement, et de lui envoyer copie de la présente délibération. Ce pouvoir donné à l'agent général des auteurs dramatiques n'aura lieu que d'ici à Pâques 1792.

Et ont signé :

MM. Sedaine, Caron-Beaumarchais, Leblanc, M.-J. Chénier,

Dubuisson, Radet, de Sade, Cailhava, de Santerre, Grétry, Dalayrac, Desfontaines, Marsollier, etc. ».

On sauve les principes, mais on renonce, pour le moment, à un contrôle de tous les jours.

Malgré ces concessions, la loi de 1793, qui mettait fin, devant l'Assemblée, aux revendications des entrepreneurs, ne fut pas appliquée du jour au lendemain.

Les directeurs de province se résignèrent malaisément à rétribuer les auteurs qu'ils frustraient consciencieusement depuis bien des années. Permettre aux écrivains d'exiger une redevance, c'était, semblait-il, vouloir leur ruine. Les municipalités encourageaient la résistance, car il s'agissait de la prospérité d'entreprises locales; les fonctionnaires, chargés de faire respecter la loi, fermaient les yeux. Plus d'un directeur pouvait encore dire aux auteurs ce qu'il fut répondu un jour à Beaumarchais en 1791 : « Nous jouons vos pièces parce qu'elles nous fournissent de bonnes recettes, et nous les jouerons malgré vous, malgré tous les décrets du monde, et je ne conseille à personne de venir nous en empêcher, il y passerait mal son temps (1) ».

On trouve dans les textes officiels, dans les décisions administratives, un écho des luttes qui se poursuivent. En 1798, François de Neufchâteau, un auteur dramatique devenu ministre de l'Intérieur, adresse une circulaire aux administrations départementales, pour les mettre en garde contre les agissements des entrepreneurs de spectacles : « Les auteurs dramatiques, écrit-il, ne cessent de m'adresser des réclamations sur l'étonnante légèreté avec laquelle plusieurs entrepreneurs de spectacles se permettent de représenter les ouvrages des auteurs vivants, sans avoir

(1) Beaumarchais, Pétition précitée à l'Assemblée Nationale.

obtenu leur consentement, et sans acquitter la rétribution connue sous le nom de part d'auteurs. C'est en vain que leurs fondés de procuration dans les départements somment juridiquement ces entrepreneurs de suspendre les représentations. Au mépris de ces sommations, au mépris des lois qui les autorisent, ces pièces restent dans leur répertoire et continuent d'être jouées sur leurs théâtres ».

Un autre passage montre que les pièces sont souvent plagiées ou démarquées, même dans l'enceinte de la capitale.

« Je suis informé, dit le ministre, que quelques auteurs, surtout dans la commune de Paris, ne font que changer le titre des pièces, et trouvent ainsi moyen de se soustraire à la loi. D'autres encore se permettent de morceler les opéras, d'en supprimer les paroles ou la musique, et de les faire représenter en pantomimes ou en comédies, abus qui n'est ni moins répréhensible, ni moins attentatoire à la propriété tant des auteurs que des compositeurs de musique ».

Le ministre rappelle aux administrations départementales qu'elles doivent toujours exiger, avant chaque représentation, le consentement écrit de l'auteur. Si quelque infraction aux lois qui protègent la propriété dramatique vient à être commise, elles devront arrêter les représentations : si cette défense n'était pas observée, il appartiendrait aux officiers de police et, à leur défaut, aux juges de paix, de confisquer les recettes. La circulaire relève d'ailleurs que les fonctionnaires ne se sont pas toujours prêté de bonne grâce à cette opération, lorsqu'elle était sollicitée par les auteurs, et prévoit une entente à cet égard avec le ministère de la justice. Le ministre se flatte que le simple exposé de ces mesures de rigueur suffira à ramener les entrepreneurs à des sentiments plus équitables envers les auteurs.

Cette espérance, qui est bien dans le style de l'époque, ne devait pas tarder à être déçue. Car, en 1812, nous voyons qu'on est obligé de revenir à la charge. M. de Montalivet, ministre de l'Intérieur, envoie aux préfets une circulaire qui réédite les prescriptions de son prédécesseur. Il croit devoir rappeler plus spécialement « que le droit d'entrée au spectacle et les billets que se réservent les auteurs pour eux et leurs fondés de pouvoirs font partie du prix qu'ils ont droit d'exiger des entrepreneurs, et qu'en conséquence on ne peut, sous aucun prétexte, leur en refuser la jouissance ».

..

Malgré des difficultés et des obstacles de toutes sortes, les droits perçus par Framery pour le compte des auteurs augmentèrent rapidement. De 2,200 livres en 1791, le total s'élevait à 100,000 livres en 1798 (1).

Cette année-là, à côté du Bureau dramatique, on vit s'installer une agence rivale, sous la direction de Fillette-Lorau. La clientèle se trouva dès lors partagée entre les deux établissements.

Cette division fit naturellement du tort à Framery, mais elle parut une garantie précieuse aux auteurs : la concurrence stimulait le zèle des agents ; la comptabilité des correspondants de chaque agence dans les grandes villes se trouvait contrôlée par celle de l'institution voisine. Il était bien plus aisé de découvrir les abus et les fraudes qui pouvaient se produire. Aussi, lorsqu'il fut question de laisser tomber l'établissement de Fillette-Lorau que celui-ci avait mal géré, et de conserver le seul Bureau dramatique qui avait fait ses preuves, la majorité se prononça pour le

(1) Voir Assemblée du 21 déc. 1813, Registres de la Société des Auteurs,

maintien de la seconde agence, qui fut placée sous la direction de Sauvan.

Ce n'est pas qu'ils eussent à se plaindre de Framery. Car « beaucoup des anciens clients de Fillette-Loroux, constate un document postérieur, ont saisi l'occasion de réparer l'injustice qu'on avait faite autrefois à M. Framery; ils ont pris un arrêté par lequel ils se sont unanimement engagés à rester attachés à son Bureau (1) ».

Chaque établissement a son correspondant dans les grandes villes : chacun est assisté dans son fonctionnement d'un comité de direction composé de dramaturges délégués par leurs confrères, clients de l'agence. Ces comités ne tiennent pas d'ailleurs, comme les commissions d'aujourd'hui, des séances régulières. Ils ne se réunissent qu'accidentellement, lorsque leur appui est réclamé par les agents pour établir les tarifs ou assurer la perception. Les comités des deux agences délibèrent en commun, lorsqu'il s'agit de discuter des questions intéressant la masse des auteurs, ou de prendre des mesures de coercition contre des entrepreneurs récalcitrants.

Des assemblées générales réunissent d'ailleurs, mais rarement, et à des intervalles fort irréguliers, les auteurs ayant adhéré à l'un ou l'autre établissement.

L'association a soumis les directeurs de province, par l'intermédiaire des agences, à des tarifs variant avec la population et l'importance des villes. Chaque localité se trouve naturellement imposée à un taux excessif, et proteste violemment. Tantôt c'est le directeur du théâtre d'Orléans qui fait savoir qu'il ne paiera pas suivant le tarif auquel il a été soumis, parce qu'il ne connaît pas de loi qui l'y oblige (2).

(1) *Nouvelle instruction pour le Bureau dramatique*, page 5, octobre 1823, Bibliothèque de la Ville, 42,637¹².

(2) Séance du 22 mars 1806, Registres de la Société des Auteurs.

Tant il est malaisé de persuader les gens qu'une œuvre dramatique est une propriété comme une autre et qu'il faut payer pour l'exploiter. Tantôt c'est le directeur du théâtre de Marseille qui, de l'aveu des auteurs, les a plus occupés « de ses demandes plus ou moins injustes, que tous les entrepreneurs de l'Empire réunis (1) ». Pour arriver à leurs fins, tous les moyens leur sont bons.

« Quelques entrepreneurs, constatent les auteurs, pour donner plus de poids à leurs réclamations, négligent momentanément la composition de leurs troupes, éloignent ainsi pour quelque temps le public, et, lorsqu'ils ont obtenu une diminution fondée sur la modicité de leurs recettes, renforcent cette troupe et rappellent les spectateurs (2) ».

Dans cette lutte, il faut bien le dire, l'administration n'est pas toujours avec les auteurs. Les municipalités sollicitent sans cesse les pouvoirs publics d'intervenir en leur faveur, pour modérer la perception des agences : plus d'une fois, le ministre de l'Intérieur, influencé par leurs réclamations, a la faiblesse de conseiller aux auteurs de réduire leurs tarifs. Il est bien difficile aux comités de ne pas écouter ces conseils, si l'on veut au moins maintenir intact le principe encore mal assuré de la redevance. C'est ce qui arriva notamment au cours des difficultés qui s'élevèrent entre le Bureau dramatique et le directeur du théâtre de Lyon, fort obstiné dans sa résistance. Les comités durent céder, et le ministre les remercia de leurs concessions opportunes (3).

Les agents généraux font cependant de louables efforts pour assurer la rentrée exacte des droits d'auteur. Dès 1806,

(1) Séance du 20 déc. 1813, *ibid.*

(2) Même séance.

(3) *Instructions générales pour l'Agence dramatique*, juin 1823, Bibliothèque de la Ville, 12,637¹¹.

les instructions générales envoyées par l'agence Sauvan à ses correspondants, instructions approuvées par Dalayrac, Méhul, Duval, Bouilly, Pixérécourt, membres du Comité des auteurs, essaient d'organiser un service régulier de perception, très analogue à celui qui fonctionne actuellement (1). Les clients de l'agence Sauvan ont soumis les villes à des tarifs qui diffèrent suivant leur importance et suivant la nature des pièces représentées, réparties en quatre classes. L'agent prescrit à ses correspondants de toucher chaque soir la rétribution exigible, pour éviter les arriérés, et d'envoyer sans retard à Paris leurs états de perception. Les correspondants proposent aux directeurs de province les nouveautés de la capitale; ils veillent à ce qu'aucune modification n'y soit apportée, dans le travail des représentations. Ils doivent éviter de traiter par écrit avec les entrepreneurs, pour que ceux-ci aient à justifier pour chaque pièce mise à la scène de l'autorisation expresse de l'auteur. Ils auront à se méfier des impresarios, organisateurs de tournées, qui, pour ne pas payer de droits, allèguent fréquemment qu'ils sont propriétaires des œuvres qu'ils colportent : les correspondants devront exiger qu'on leur montre des actes de cession formels.

Il leur est prescrit, lorsqu'ils rencontrent une résistance quelconque, de recourir immédiatement aux tribunaux, et de se concerter avec leurs collègues de l'agence Framery, pour que les mesures prises soient plus efficaces.

Les correspondants recevront une indemnité de 5 0/0 sur les droits qu'ils toucheront; ils ont en outre leurs entrées à tous les spectacles, ainsi que le droit de signer deux billets par représentation.

(1) *Instructions générales*, janvier 1806, Bibliothèque de la Ville, 12,637⁹.

Le Bureau dramatique, installé rue Vivienne, où Prin succède en 1811 à Framery, ne cesse de rappeler à ses correspondants les textes qui protègent la propriété des auteurs (1). Il établit pour la perception en province des règles analogues à celles qu'a adoptées la maison rivale.

Les auteurs, par leurs comités, interviennent d'ailleurs pour surveiller les perceptions, et stimuler le zèle des correspondants. Ceux-ci, mal recrutés, se montraient souvent négligents, — le mal ne date pas d'aujourd'hui. Les droits versés par les directions ne parvenaient pas toujours intégralement jusqu'aux intéressés, soit qu'il ne fussent pas perçus, soit qu'ils se perdissent en route. Les auteurs sentent la nécessité de s'occuper de leurs affaires et de diriger eux-mêmes la barque. « Désireux de mettre l'agent général à l'abri, même du plus léger soupçon », les clients de l'agence Sauvan réorganisent leur comptabilité dès 1806 ; à côté de l'agent qui jouissait de pouvoirs presque illimités, ils placent un contrôleur, chargé de surveiller ses opérations, et ils confient à leur comité la haute direction de l'entreprise. Ainsi, déclarent-ils, les directeurs n'auront plus à alléguer, pour colorer leurs refus et leur mauvaise foi, que le produit des droits d'auteur n'arrive point à destination, qu'il est la proie d'agents infidèles... Les auteurs s'administrent eux-mêmes, et quoiqu'ils aient un agent, tout émane de leur volonté (2).

En 1818 même, ils jugent opportun de remplacer ce contrôleur par un représentant du Comité, un écrivain qu'ils délèguent à cette mission de surveillance (3).

(1) *Nouvelle instruction*, décembre 1807, Bibliothèque de la Ville, 12.637⁹. *Liste générale des auteurs et des pièces pour les correspondants de M. Prin*, février 1811, *ibid.*, 12.637¹⁰. *Nouvelle instruction* précitée, octobre 1823.

(2) Séance du 1^{er} mars 1806, Registres de la Société.

(3) *Nouvelle instruction* précitée pour l'Agence dramatique, page 16.

En 1823, en effet, à côté de Richomme, caissier et délégué de l'Agence dramatique, et successeur de Sauvan, se trouve un commissaire-inspecteur homme de lettres, Guilbert de Pixérécourt (1).

*
* *

Faire rentrer les droits d'auteur, asseoir solidement le service de perception dramatique à travers toute la France, malgré les protestations des intéressés, tel semble être le principal objet des réunions et des préoccupations des dramaturges ; il fallait d'abord vivre et mettre à la raison les entrepreneurs qui avaient accoutumé de spolier les écrivains du fruit de leurs travaux.

Mais, en dehors de ces attributions financières, les comités ont déjà le souci d'accentuer leur union, afin d'en imposer davantage aux entrepreneurs de spectacles ; en cela, ils restent fidèles à la pensée du fondateur de l'association, Beaumarchais. Les procès-verbaux de leurs séances nous donnent plus d'une preuve de leur activité à cet égard.

A Paris, à part les scènes secondaires, qui ont pris la succession des théâtres de la Foire et s'en tiennent à un prix fixe ou librement débattu avec les auteurs, toutes les scènes de genre ont été soumises à un droit proportionnel. Les Comités ont conclu avec les directions des traités généraux, dont la future Société des Auteurs n'aura qu'à prendre la suite.

Ainsi elle entrera en relations avec les théâtres du Vaudeville, des Variétés, et du Gymnase, sur la foi d'accords passés en 1793, en 1817, en 1820, et renouvelés sans modification.

(1) *Ibid.*, page 23.

Les auteurs n'hésitaient pas à faire respecter la foi jurée, en prononçant au besoin, comme aujourd'hui, la mise à l'index.

En 1796 notamment, des difficultés s'élèvent avec le théâtre de la République, au sujet du paiement des frais journaliers. Le théâtre fut mis en interdit, jusqu'à ce qu'une décision fût intervenue (1).

En 1806, nous voyons les comités des deux agences se réunir en séance plénière, pour condamner au sein de l'association des manœuvres qui risquaient de compromettre la situation de tous. A l'origine, la plupart des traités conclus à l'avance dans la capitale pour la fixation des droits d'auteur concernaient seulement certains théâtres et un groupe d'écrivains, fournisseurs habituels des théâtres en cause ; les littérateurs qui rédigeaient et signaient ces actes ne songeaient pas à s'interdire de violer le pacte conclu ; l'accord se faisait sur leur initiative, et les clauses en étaient librement débattues. Pouvaient-ils prévoir le cas où l'un des adhérents viendrait à traiter à d'autres conditions que celles qu'il avait souscrites en connaissance de cause, dans son intérêt bien entendu ? Les salles de spectacles étaient d'ailleurs peu nombreuses : chacune était entre les mains de quelques littérateurs privilégiés. Il n'y avait guère à redouter les fantaisies d'un intrus qui, dans son impatience d'être joué, viendrait compromettre l'équilibre obtenu. Aussi les littérateurs se faisaient-ils un point d'honneur de n'exercer sur leurs confrères aucune pression, se flattant de les retenir par les avantages qu'ils retireraient de cette union.

Quand des théâtres nouveaux s'élevèrent en grand nombre, quand les divers genres dramatiques se dévelop-

(1) L'association à ses adversaires, page 8.

pèrent et se multiplièrent au point de n'être plus séparés les uns des autres que par des frontières imprécises et changeantes, la corporation des dramaturges s'accrut notablement; il ne fut plus possible de limiter arbitrairement le nombre des auteurs qui avaient des intérêts dans telle ou telle scène. Presque tous cependant se placèrent sous la tutelle de l'association, pour avoir droit à sa protection, et bénéficier de l'intermédiaire des agences dramatiques.

Mais il était à craindre que beaucoup, n'étant liés par aucune obligation, ne retinssent des clauses de l'association que celles qui leur paraîtraient avantageuses, en rejetant celles qui limiteraient leur liberté d'action.

De fait, on vit dès ce moment — le mal ne date pas d'aujourd'hui — les débutants et les inconnus, pressés de se produire, accepter des conditions fort inférieures aux tarifs de l'association.

Cette concurrence déloyale était des plus dangereuses pour les auteurs « arrivés », qui, s'en tenant au tarif général, risquaient de se voir fermer les théâtres où leur situation était le plus établie.

Aussi les comités réunis décidèrent-ils d'interdire aux auteurs syndiqués toute cession de leurs pièces, tout accord particulier conclu en dehors des conditions arrêtées par l'association. Cette défense est formulée dans un acte du 28 octobre 1806, qui porte, entre autres, les signatures de Grétry, Dupaty, Dalayrac, Marsollier, Radet, Pixérécourt, Pain, Dieulafoy... Elle était ainsi motivée :

« Considérant que plusieurs auteurs consentent des marchés particuliers avec des directeurs de spectacles, et que même ils y stipulent, pour chaque représentation de leurs ouvrages, des prix moindres que ceux fixés par le tarif général, — Considérant que ces traités particuliers portent

une atteinte funeste aux droits de tous, en ce que les directeurs de spectacle, une fois munis d'un nombre d'ouvrages à bas prix, négligent, abandonnent ceux dont la perception reste soumise au tarif général. — Considérant que ces traités particuliers ont été généralement reconnus désavantageux pour les auteurs eux-mêmes... » (1).

Cette dernière considération commande toutes les autres. La véritable raison qu'ils donnaient, raison très judicieuse, et qui n'a pas cessé de l'être, c'est que jamais un directeur de spectacles ne propose un marché particulier que dans le dessein de payer moins cher.

Cette défense comportait une sanction, moins sévère qu'aujourd'hui. En cas d'infraction, les agents généraux avaient ordre de rendre aux contrevenants leur procuration. De nos jours, un tel acte d'indépendance coûterait six mille francs.

*
* *

Lorsque, vers 1806, les pouvoirs publics se préoccupèrent de donner aux théâtres un régime nouveau, et de restreindre la liberté de cette industrie, qui avait fait surgir trop de scènes nouvelles, et provoqué des faillites nombreuses, on songea à garantir aux écrivains une rémunération honorable. Le premier projet de décret rédigé par le ministre de l'intérieur s'inspirait de cette idée, et leur réservait une part fixe et uniforme dans la recette des salles de spectacles. Il protégeait même les familles des littérateurs contre les cessions des droits imposées ou irréfléchies : il disposait que, lorsqu'un auteur céderait sa pièce en toute propriété à un directeur, cette convention n'aurait d'effet que de son vivant ; elle ne serait pas opposable à ses héritiers.

(1) Assemblée des comités du 10 octobre 1806, Registres de la Société.

On revenait au monopole : il semblait naturel, comme sous l'Ancien Régime, de donner une charte de garanties aux auteurs.

Mais ces dispositions ne se retrouvent pas dans le décret qui fut rendu le 8 juin 1806, et qui porte seulement :

ARTICLE 10. — Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement.

« ARTICLE 11. — Les autorités locales veilleront strictement à l'exécution de ces conventions ».

D'un autre côté, la règle que les auteurs s'étaient imposée de ne passer avec les administrations théâtrales aucun traité particulier semble être restée lettre morte. Les comités, qui l'avaient édictée, manquaient de sanctions pour la faire appliquer : ils n'avaient pas alors à leur disposition ces statuts, hérissés de clauses pénales et de menaces, qui protègent aujourd'hui l'action de la commission des auteurs dramatiques. Le lien social qui reliait les auteurs, groupés autour des agences d'affaires qui se chargeaient de faire rentrer leurs droits, était des plus vagues, et les comités, qui disposaient d'un pouvoir de contrôle sur les agences, qui prononçaient souverainement sur les réclamations des entrepreneurs de spectacle, n'avaient sur les membres adhérents aucun pouvoir disciplinaire, aucune autorité, sinon purement nominale. Ils étaient leurs délégués, et non leurs chefs, au rebours des commissaires actuels qui entraînent de force les associés dans la politique qu'ils adoptent.

Dans la pratique, s'il faut en croire Scribe, les auteurs soumissionnaient au rabais (1). Les prix les plus dérisoires

(1) Discours de Scribe à l'Assemblée générale du 15 mai 1855, *l'Association des auteurs et compositeurs dramatiques défendue par ses adversaires*, Bibliothèque de la Ville, 12.637²⁹.

étaient acceptés couramment. On cite une pièce de Désaugiers et Gentil, la *Chatte Merveilleuse*, qui eut cinq cents représentations aux Variétés, à raison de quatre mille francs de recette par soirée : elle rapporta deux millions aux directeurs ; les auteurs touchaient à eux deux un louis par représentation. Il n'était pas rare que le tarif descendit à cinq ou six francs.

Le traitement fait aux collaborateurs d'une même pièce était très inégal. Caignez et d'Aubigny, qui firent jouer la *Pie Volante*, touchaient, l'un 18 francs, l'autre 4 fr. 50 par soirée (1).

Ces abus devaient amener les auteurs à s'entendre pour se donner une organisation plus stable et plus forte. Scribe consacra ses efforts à cette entreprise : il voulut réaliser sous une forme définitive l'union des auteurs préparée par Beaumarchais. Il eut la main heureuse, puisque la société qu'il fonda a déjà vécu plus de quatre-vingts ans, malgré les assauts furieux qui lui furent donnés.



Le 7 mars 1829, les auteurs dramatiques se réunissaient en assemblée générale : ils adoptaient des règles qui régissent encore, dans leurs dispositions principales, l'association actuelle.

C'est une véritable société qui se crée à cette époque entre les auteurs ; en 1837 ils lui donneront expressément le nom et le caractère d'une société civile.

Elle comprend tous les auteurs et compositeurs dramatiques, quel que soit le genre qu'ils cultivent, les scènes auxquelles ils s'adressent. Elle a des statuts qui déterminent

1) *L'Association dramatique à ses adversaires*, page 11.

sa composition, son administration, l'action régulière et uniforme qu'elle entend exercer désormais sur le marché dramatique.

Le but de l'association est, aux termes mêmes du règlement, « la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales, ou de tous autres en rapport d'intérêts avec les auteurs, et la perception des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales de Paris et dans les départements ».

La Société passera, non plus avec tel ou tel théâtre, mais avec toutes les scènes de Paris et de la province, des traités généraux, valables pour un nombre d'années déterminé, et renouvelables indéfiniment. Ces traités seront de véritables codifications, arrêtées d'après un type identique, et réglant dans le plus grand détail les obligations diverses dont les directeurs de théâtres seront tenus envers les auteurs qu'ils représenteront. Le calcul des droits se fera d'après une proportion invariable, et il est interdit, sous peine de sanctions sévères, aux directeurs d'imposer, aux auteurs de consentir des conditions inférieures. Telle est la clause essentielle du pacte qui lie encore aujourd'hui les auteurs membres de la Société.

Les auteurs ne subiront plus désormais la loi des directeurs : ils dicteront leurs volontés.

Les agences créées par Framery et par Sauvan ne devaient pas disparaître dans cette réorganisation : elles devaient subsister toutes les deux, mais réunies désormais sous une même autorité, et sous le contrôle étroit de la nouvelle association. Il n'y a plus un comité pour chaque agence : toutes les deux sont surveillées dans leur gestion par une commission d'auteurs unique.

Les rôles étaient enfin renversés, entre les auteurs et les

directeurs : nous avons vu par quelles fourches caudines les auteurs avaient dû passer avant d'avoir le droit d'abord de réclamer une rémunération, ensuite d'en assurer le paiement. Ils ne prendront plus désormais le chemin de l'hôpital, à l'exemple des Malfilâtre et des Gilbert. En 1829 ils devenaient les maîtres; aussi n'excitent-ils plus notre pitié.

L'opinion semble même se retourner contre eux, les accusant d'avoir abusé de la situation. La société qu'ils constituèrent autrefois pour la défense de leurs droits se comporte, dit-on, comme une société commerciale, comme un syndicat industriel. L'argent, qui se mêle à tout, s'est mêlé à la littérature, et il l'a dépréciée : les auteurs sont des hommes d'affaires, avant d'être des hommes de talent. On ne désire plus le succès pour la gloire, mais pour le profit. Et les esprits chagrins vantent l'âge ancien — l'âge d'or, si l'on peut dire, pour l'opposer à notre âge d'argent — où les poètes rimaient pour l'honneur de rimer, comme l'honnête Gringoire. Tout cela n'est pas sans nuire au bon renom de Beaumarchais : et, comme il fut à l'origine de ce mouvement d'affranchissement des auteurs, et qu'il eut le malheur d'être riche, on s'en prend à lui. N'est-ce pas lui qui a parlé d'argent à des écrivains qui ne songeaient qu'à la gloire?

C'est remonter un peu loin, quoi qu'on pense au fond de la question. Beaumarchais, quelle que fût sa perspicacité, n'avait pas vu si loin. Il s'était demandé simplement s'il était préférable qu'un auteur vécût du fruit de ses ouvrages, plutôt que de chercher ailleurs des ressources plus ou moins aléatoires, et parfois chèrement acquises.

Et comme il avait vu ses confrères réduits à une mendicité plus ou moins déguisée, il en avait conclu qu'il valait mieux qu'ils fussent payés, pour être libres. C'était là toute sa

pensée, et il la disait très simplement, lorsqu'il écrivait au duc de Duras :

« Il vaut mieux, suivant moi, qu'un homme de lettres vive honnêtement du fruit de ses ouvrages, que de courir après des places ou des pensions qu'il peut mendier longtemps sans les arracher ».

Il ne pensait pas sans doute que le théâtre pût être considéré un jour comme un moyen de s'enrichir rapidement : et bien peu de ceux qui s'y consacrèrent, parmi ses contemporains, comptaient y faire fortune.

La Société actuelle

Son organisation

La Société actuelle — Son organisation

C'est le 7 mars 1829 que la Société actuelle des Auteurs dramatiques fut fondée, sur l'initiative de Scribe et d'un groupe d'écrivains, parmi lesquels se trouvaient Etienne, Casimir Delavigne, Mélesville, Rougemont, Bouilly, etc., tous également préoccupés de créer une association permanente, plus stable et plus forte que celle qui existait auparavant. Une assemblée générale réunit 83 auteurs au foyer du théâtre des Nouveautés, sous la présidence de M. de Rougemont. Le congrès, après lecture d'un rapport de Mélesville, posa les principes d'une organisation que les différents statuts élaborés depuis cette époque ont toujours respectée (1).

Sur un point seulement — mais sur un point essentiel — les statuts de 1829, qui furent adoptés par 257 membres adhérents, diffèrent des statuts plus récents.

L'acte sous seings privés, passé en 1829, n'établit pas entre les signataires une véritable société. Ses clauses ont pour objet d'instituer des mandataires, chargés de la défense des intérêts communs, de créer, par voie de prélèvement sur les droits d'auteur, une caisse subvenant aux frais généraux, ainsi qu'un fonds de secours pour les auteurs malheureux — institution à laquelle Scribe tenait tout particuliè-

(1) *L'Association des auteurs et compositeurs dramatiques défendue par ses adversaires*. Mémoire précité.

rement. Mais il n'est question nulle part d'un lien social, retenant les signataires par des obligations réciproques.

En remettant leurs pouvoirs aux agents, les auteurs s'engageaient donc à se conformer aux règles adoptées par l'assemblée des auteurs en 1829. Mais ils n'en gardaient pas moins toute leur liberté et toute leur indépendance ; il leur était loisible, à toute heure, de se retirer du groupement, en renonçant aux bons offices des agents.

Donc nulle contrainte pour les auteurs, mais aussi nulle force pour l'organisme nouveau, qui, dès le début, se heurtait aux plus graves difficultés. Car qui disait, à cette époque, association des auteurs, disait lutte — et cela est encore un peu vrai aujourd'hui.

L'association qui se créait avait pour but d'imposer aux directeurs de théâtre une réglementation plus sévère et plus efficace. Nul doute qu'ils ne la combattissent par tous les moyens ; l'histoire de la Société, pendant le siècle dernier, se confond presque avec l'histoire de ses démêlés avec les directions théâtrales, refusant de s'incliner devant elle, et de reconnaître son existence légale, qui, il y a trois ans à peine, lui était encore si âprement déniée.

Chaque fois qu'un conflit surgit entre la Société des Auteurs et un théâtre, il se manifeste par le retrait du répertoire social, véritable mise à l'index par laquelle la Société affame les directeurs, privés du secours des membres de l'association.

Mais cette défense, très énergique, n'a de valeur qu'autant que tous les membres s'inclinent devant la volonté commune : elle devient parfaitement illusoire, si le syndicat ne sait pas plier ses adhérents à une forte discipline.

Le traité de 1829 n'était pas un contrat de société, mais un contrat de mandat. La Commission, élue par les auteurs,

n'avait aucun moyen de sévir contre les défaillances possibles des membres adhérents. Elle ne devait pas tarder à sentir les vices de cette organisation encore timide.

Dès 1832, Ferdinand Langlé, membre de la Commission, constate que le pacte de 1829 n'empêche pas les auteurs syndiqués de se soustraire à leur devoir, quand les mesures de coercition prises contre les administrations théâtrales leur paraissent léser leurs intérêts particuliers. Il soumet à la Commission un projet de constitution de l'association en société civile.

Les conseils judiciaires examinent le projet : tandis qu'ils délibèrent encore, un conflit surgit en 1837 entre la Commission et le directeur des théâtres de l'Ambigu et de la Gaité.

Les auteurs s'empressent d'adopter un plan de campagne : le répertoire est retiré au délinquant. Les associés reçoivent l'ordre de cesser toutes relations avec les théâtres proscrits. Mais des défections se produisent ; car la Commission n'est pas à même de les prévenir.

C'est ce qu'elle reconnaît elle-même au cours d'une de ses séances, alors que l'état de guerre est déclaré.

« Août 1837. — A l'occasion d'un procès entamé entre la Commission et M. de Cèscaupenne, directeur des théâtres de l'Ambigu et de la Gaité, MM. Francis Cornu, d'Epagny, Tournemine, Deyeux, et quelques autres, refusent de se soumettre à la délibération qui a décidé que les auteurs ne donneraient pas de pièces à ces théâtres, jusqu'à ce que les différends existants eussent cessé.

« Les conseils judiciaires font observer à la Commission que la Société n'existant que par la délibération de 1829, les signatures apposées au bas de ce règlement n'ont donné aux membres de la Commission que la simple qualité de

mandataires, et que les signataires peuvent retirer leurs pouvoirs, quand bon leur semble, ensemble ou séparément. Les conseils insistent donc pour régulariser l'association, en lui donnant la forme d'une société civile régulière, à durée limitée, qui engagera irrévocablement tous les signataires.

« La Commission reconnaît la justesse de ces réflexions, et, en attendant ces mesures d'organisation nouvelle, elle décide que les auteurs dissidents, qui refusent de se soumettre au vote de l'assemblée, seront regardés comme ayant retiré leur mandat, et que les agents généraux cesseront de leur côté de toucher leurs droits et rendront leurs pouvoirs ».

Exiger la retraite des membres insurgés contre ses décisions, c'était tout ce que pouvait faire la Commission. Et ce n'était pas assez. Les membres exclus rentreraient un jour ou l'autre dans l'association : cependant, la Société n'aurait pas pu imposer ses volontés au théâtre avec lequel elle était en conflit.

En 1837 enfin, l'Association des Auteurs, par acte passé en l'étude de M^e Thomas, notaire à Paris, se constitue en société civile (1). Jusqu'au terme prévu par les statuts, les signataires ne devaient plus avoir la faculté de se retirer. Sans doute l'indépendance des auteurs en souffrit, et nous verrons qu'ils ont souvent protesté contre cet assujettissement. Mais il n'est que juste de reconnaître qu'il était impossible de procéder autrement, à moins que la réunion des auteurs voulût se réduire à être simplement un cercle, un congrès, une réunion de compétences, permettant de discuter les intérêts des écrivains, de former des pétitions, et de donner des avis.

Les signataires de la première heure furent pourtant peu

(1) *Acte de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Bibliothèque de la Ville, 42,637¹⁷.

nombreux. Beaucoup des anciens membres de l'association s'abstinrent pendant assez longtemps, soit négligence, soit hésitation, à engager définitivement leur liberté. Cette abstention inquiète les commissions. En 1850, Labiche demande qu'on prenne des mesures sévères contre ceux qui n'ont pas encore inscrit leur nom, qu'on cesse de percevoir leurs droits. En 1859, la Commission décide encore de mettre en demeure trente-quatre auteurs qui ne se sont pas décidés : quatre-vingt-neuf écrivains ont formellement refusé leur adhésion. Ils seront définitivement rayés (1).

L'acte social finit toutefois par réunir tous les auteurs qui comptent dans le théâtre.

Dans la nouvelle forme que l'Association des auteurs s'est donnée, l'adhésion aux statuts est expressément exigée de tous ceux qui voudront, à un titre quelconque, bénéficier de l'organisation commune. Les statuts enserrent les membres adhérents dans un réseau d'obligations rigoureuses, auxquelles ils ne peuvent se soustraire. L'action de chacun est étroitement limitée par l'action collective de la Société ; celle-ci peut dès lors traiter avec les directeurs, sûre de ne pas être trahie à l'improviste par quelques-uns de ses membres : cette dépendance est même, nous le verrons, plus rigoureuse et plus absolue que dans toute autre association littéraire, et d'aucuns veulent y voir un véritable esclavage.

L'acte de 1837 fut rédigé à nouveau en 1879 et en 1904, mais il n'a pas été modifié dans ses principes généraux, dans ses articles fondamentaux. La durée de la Société, aux termes des statuts de 1837, était limitée à une période de vingt-cinq années, à dater de 1829. Mais elle continuait de plein

(1) Mémoire précité.

droit, si la liquidation n'en était pas demandée, dans le mois précédant l'expiration du temps fixé pour sa validité, par les deux tiers des associés. La liquidation n'ayant pas été demandée en 1854, la Société ne prit fin qu'en mars 1879. L'institution ne devait pas d'ailleurs disparaître. Elle se reconstitua immédiatement, sur les mêmes bases, par un acte du 21 février 1879, pour une durée de vingt-cinq ans, sauf prorogation de plein droit dans les mêmes conditions. La liquidation n'ayant pas été proposée en 1904, à l'expiration du terme prévu en 1879, la Société a continué entre les mêmes membres : on a seulement profité de cette échéance pour remanier les statuts sur quelques points.

L'objet de la Société est ainsi défini par l'article 5 des statuts de 1904 :

1° La défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de tous autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ;

2° La perception des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales, à Paris, dans les départements, à l'étranger, partout enfin où la perception peut s'exercer légalement, et la mise en commun d'une partie de ces droits ;

3° La création d'un fonds de secours, au profit des associés, de leurs veuves, héritiers ou parents ;

4° La création au profit des associés d'une caisse de pensions de retraite, quand les ressources de la Société le permettront ;

5° La création d'un fonds commun de bénéfices partageables.

Ainsi la Société des Auteurs est multiple, complexe dans sa forme et dans son objet. On peut y voir une société de mandat, puisque le premier but qu'elle poursuive, et le plus important, c'est de remettre à un organisme permanent la

défense des droits des auteurs : elle peut être comparée à une société de secours mutuels, puisqu'elle se propose de verser à ses membres, dans des conditions déterminées, des pensions ou des secours. Elle aime aussi à se dire syndicat professionnel, et, si cette dénomination doit lui être refusée, d'après la législation qui régit actuellement le droit syndical, il est bien certain qu'elle constitue un groupement de protection des intérêts littéraires très analogue à ceux qui se sont constitués pour la défense des intérêts commerciaux ou industriels. Elle est enfin — et nous verrons que ce caractère prime les autres — société civile, puisqu'elle prévoit la création d'un fonds commun, alimenté par les cotisations de ses membres, et la répartition de bénéfices entre ceux-ci.



A côté de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, s'est fondée une Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, dont les statuts se sont visiblement inspirés des statuts de la première. Elle protège les intérêts de ses membres sur les œuvres musicales qui ne sont pas destinées à soutenir une action dramatique.

Elle perçoit aussi des droits sur tous les morceaux ou airs isolés, qu'il s'agisse d'ailleurs de musique de scène exécutée dans les théâtres, de chansonnettes, ouvertures, monologues ou fantaisies dans les concerts, les music-halls, les bals, etc...

Telle est la distinction générale que l'on peut faire entre les deux sociétés : mais elle souffre des dérogations.

Bien que les deux associations aient souvent les mêmes clients, qu'elles soient en rapports constants, leur domaine

se touche sans se confondre, et il est aujourd'hui nettement délimité.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Les frontières, mal tracées, ont été contestées. Il y a eu des froissements, des contestations, sur lesquels les tribunaux furent appelés à se prononcer. Il est intéressant de dire comment surgirent ces incidents, qui furent le point de départ d'une nouvelle démarcation entre les deux groupements.

Jusqu'au milieu du siècle dernier, aucune association, aucune agence même n'assurait aux compositeurs le recouvrement de leurs droits sur leurs œuvres indépendantes de tout récit dramatique, aux écrivains des droits sur les chansons et monologues isolés. Les auteurs, en l'absence d'une organisation centrale, ignoraient d'ailleurs les exécutions qu'on donnait de leurs ouvrages. Comment auraient-ils pu savoir que dans tel concert, des œuvres de leur composition avaient été exécutées, ou même que dans tel théâtre de telle ville on avait joué une pièce où certains airs de leur invention étaient intercalés? Au reste, le plus souvent, étant donnée la variété des spectacles, les droits eussent coûté plus de mal à recouvrer qu'ils n'eussent rapporté de bénéfice.

La propriété musicale avait paru si précaire, qu'elle avait été abandonnée par les intéressés aux mains des éditeurs. En imprimant des œuvres musicales, ceux-ci, en vertu d'une tradition constante, acquéraient tous les droits qu'elles pouvaient procurer. C'est ce qui explique que, lorsque la nouvelle Société se constitua par acte du 31 janvier 1851, ils furent appelés à partager avec les compositeurs les bénéfices de la perception nouvelle (1). C'était pour tout le monde une

(1) Voir sur la fondation de la Société lyrique, la plaidoirie de M^e Doumerc dans l'affaire « Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques contre

véritable aubaine, puisqu'il s'agissait de gains que les entrepreneurs de spectacle s'étaient jusqu'alors appropriés sans remords. Ces revenus inattendus ne cessèrent d'ailleurs de grossir. Les sommes perçues, qui atteignaient tout juste 4,000 francs la première année, s'élevaient à près de deux millions en 1898. Les recettes de l'exercice 1906-1907 ont atteint 3,391,628 francs.

Aux termes de ses statuts, l'action de la nouvelle Société était limitée aux établissements publics « qui exécutent les œuvres littéraires ou musicales avec ou sans paroles originales, tels que théâtres, concerts, cafés chantants, et tous autres établissements exploitant les productions littéraires et musicales autres que les pièces de théâtre ».

Elle ouvrait donc aux auteurs une nouvelle source de revenus, sans porter aucune atteinte à ceux dont la Société dramatique effectuait la perception. Celle-ci continuait à toucher seule les droits sur les comédies, les opéras, sur toute œuvre scénique en un mot, la nouvelle Société ne s'occupant que des morceaux détachés, littéraires ou musicaux, pour lesquels, jusqu'alors, aucune perception régulière n'avait été organisée. La Société lyrique déclarait d'ailleurs expressément qu'elle n'entendait en rien empiéter sur les attributions et les prérogatives de la Société dramatique.

Il est à remarquer que la distinction des œuvres qui relevaient de l'une ou de l'autre des deux associations était

Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique ». Imprimerie Chaix, 1898.

On raconte qu'un soir, en 1897, M. Bourget, compositeur, se rendit aux Ambassadeurs, où l'on jouait un œuvre de lui, *la Mère Michel à l'Opéra Italien*.

Il ne demanda qu'un verre d'eau sucrée. Lorsque le garçon vint lui réclamer le prix de sa place :

« Comment, se récria Bourget, deux francs pour votre verre d'eau, et avoir entendu ma pièce ! »

C'est à ce verre d'eau sucrée que la Société lyrique devrait son existence.

fondée uniquement sur le caractère même des ouvrages — selon qu'ils pouvaient être considérés ou non comme dramatiques — et non sur le genre des établissements dans lesquels ils étaient représentés ou exécutés. Mais elle se faisait d'elle-même entre les établissements; car, si la Société lyrique pouvait être amenée, par l'esprit même de ses statuts, à réclamer des droits sur la musique de scène dans les théâtres, la Société dramatique, par contre, n'avait pas accès dans les music-halls, qui étaient assimilés à cette époque aux débits de boissons, et qui ne pouvaient, sans sortir de leur domaine légal, représenter les œuvres dramatiques, réservées aussi bien par le décret de 1852 que par celui de 1806, aux seuls théâtres autorisés.

Cet équilibre fut rompu en 1864. Le décret du 6 janvier 1864, qui inaugurait effectivement le régime de la liberté des théâtres, que la Révolution avait édicté, sans le respecter, décidait dans son article 4 : « Les ouvrages dramatiques de tous les genres pourront être représentés dans tous les théâtres ».

C'était une véritable révolution dans l'art dramatique. Ce n'était pas seulement l'affranchissement des genres que le décret proclamait, en autorisant les petits théâtres à représenter les comédies et les drames qui n'avaient accès, jusque-là, que dans les grands théâtres autorisés; c'était aussi, — car la disposition du décret doit être entendue dans son acception la plus large, — dégager les music-halls des exhibitions, des chansonnettes, et attractions de tout genre, dans lesquelles ils avaient été sévèrement cantonnés, et leur permettre de puiser au répertoire dramatique. Encouragement précieux pour les cafés-concerts, qui comprirent que pour retenir leur public, ils devaient devenir de véritables théâtres à bon marché, à spectacles variés. Ils ne cessèrent

de se multiplier, dès ce moment, et leur prospérité, qui n'a fait que croître, si elle a permis à de jeunes talents de se produire et de faire un apprentissage utile sur ces scènes de second ordre, n'a pas été sans donner les plus vives inquiétudes sur l'avenir de l'art dramatique.

Les music-halls, grâce au nouveau régime en vigueur, firent une place de plus en plus large aux œuvres dramatiques. Ce furent d'abord des saynètes, puis des actes entiers, enfin des revues, montées avec un luxe de décors et une figuration de plus en plus riche. Il y avait là une source de profits dont la Société dramatique ne pouvait se désintéresser. Pour mettre la main sur ces profits, elle augmenta le nombre de ses agents, elle imposa des traités aux cafés-concerts.

C'est ainsi que, dès 1865, nous lui voyons toucher des droits aux Folies Marigny, aux Folies Saint-Antoine, au théâtre Saint-Pierre, à l'Ecole lyrique. En 1867 et 1868, elle traite avec l'Eldorado, avec l'Alcazar, avec le Concert du XX^e Siècle. C'est, en 1868 et 1869, le tour des Folies-Bergère, des Porcherons, du Concert Tivoli, des Mille-Colonnes, de beaucoup d'autres scènes, dont les unes ont disparu, suivant les caprices du goût public, dont les autres sont encore debout, et en pleine prospérité.

D'autre part, la Société lyrique émit la prétention très naturelle de toucher des droits sur la musique de scène dans les théâtres, où elle n'avait jamais eu en fait ses entrées. Il y eut des rencontres entre les deux Sociétés : cela n'alla pas sans quelques heurts, sans quelques erreurs de perception. Aussi sentirent-elles la nécessité de délimiter, par une entente courtoise, leur domaine respectif : une convention intervint à la date du 18 mai 1866. Aux termes de cet accord, les agents de la Société dramatique restent seuls chargés

« de la perception des droits des membres de ladite Société pour les représentations des œuvres dramatiques ».

De son côté la Société lyrique percevait :

1^o Dans les théâtres « les droits attribués aux intermèdes, tels que : chansons, chansonnettes, romances, etc..., duos, trios, chœurs, ouvertures, symphonies, concerts, etc..., n'appartenant à aucune œuvre dramatique représentée ;

« Aux termes de ses traités, la rétribution fixée par abonnement, pour la musique appartenant à ses sociétaires, employée dans les drames, vaudevilles, féeries, revues, etc... ».

2^o Dans tous les établissements autres que les théâtres, les droits sur l'exécution de toutes œuvres musicales, vocales, instrumentales, même pour celles extraites d'œuvres dramatiques.

Ainsi chaque Société conservait son patrimoine. Quoi qu'on ait prétendu par la suite, il résultait de l'esprit de la convention que la Société dramatique continuait à toucher pour toute œuvre destinée à la représentation, qu'il s'agit d'une œuvre parlée ou d'une œuvre musicale, aussi bien dans les théâtres que dans les music-halls. De son côté, la Société lyrique percevait les droits sur l'exécution de toute œuvre purement lyrique, dans tout établissement public, théâtre ou café-concert — cela est dit expressément. Après comme avant 1866, c'est donc au caractère de l'œuvre qu'il convient de s'attacher, non à la scène sur laquelle elle est exécutée ou représentée.

Une exception était cependant admise, au sujet des fragments d'œuvres dramatiques qui, aux termes de la convention, relevaient de la Société lyrique, en dépit de leur caractère dramatique, lorsqu'ils étaient représentés dans des cafés-chantants. On n'avait pas voulu étendre à des fragments, le plus souvent sans importance, les distinctions

admises, pour les œuvres entières, dans la composition des spectacles des music-halls.

Les mêmes principes réglaient le partage des perceptions dans les concerts accidentels.

Lorsque ces concerts, porte la convention de 1866, sont donnés dans un théâtre (le mot théâtre est pris ici dans son sens générique, et comprend toute salle de spectacle), sans adjonction d'une œuvre dramatique, le droit entier est perçu par la Société lyrique; s'il y a adjonction d'une œuvre dramatique, les droits de l'œuvre et des fragments d'œuvres dramatiques sont perçus par la Société dramatique, les autres morceaux par la Société lyrique.

Si le concert est donné dans une salle autre qu'une salle de spectacle, avec adjonction d'une œuvre dramatique, le droit de l'œuvre dramatique seulement est perçu par les agents de la Société dramatique.

Toutes ces dispositions étaient parfaitement conformes à l'objet très distinct des deux Sociétés, qui a été défini par un auteur dans les termes suivants :

« [L'objet de la Société de Musique], écrit M. Pouillet, tout à fait analogue à celui de la première Société, s'en distingue pourtant nettement. Elle a en effet pour but de percevoir les droits des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, sur toute œuvre qui n'est pas une pièce de théâtre, c'est-à-dire pour tous les morceaux isolés, tirés d'ailleurs ou non d'un ouvrage dramatique. En effet les statuts de la Société dramatique parlent de « représentation », alors que ceux de la Société de Musique parlent d'exécution » (1).

Après 1866, les perceptions parallèles des deux Sociétés

(1) Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, page 573.

se poursuivirent, sans amener de complications nouvelles, chaque Société percevant, dans les établissements de tout genre, les droits qui lui revenaient, aux termes de la convention.

En 1893 pourtant, il y eut lieu de modifier l'accord intervenu en 1866 ; mais le principe de la répartition des droits entre les deux Sociétés n'était pas en jeu, il s'agissait simplement d'une question de tarifs.

Jusqu'alors la Société lyrique s'était contentée d'imposer un abonnement modique aux salles de spectacles qui faisaient un peu de musique accessoire. Cette musique accessoire n'avait pas tardé à prendre une importance de plus en plus grande, avec le développement des revues qui écrémaient habilement les partitions les plus connues. Ces larges emprunts ne laissaient pas que de nuire aux compositeurs, dont ils vulgarisaient les œuvres, et pouvaient empêcher ainsi les reprises possibles. Cependant les clients de la Société lyrique, cédant à la communauté le droit d'autoriser l'exécution de leurs ouvrages, n'avaient aucun moyen de s'opposer à une exploitation qui risquait de leur porter préjudice. Au moins fallait-il qu'une rétribution plus équitable fût allouée dans ce cas au musicien, véritable collaborateur sans le vouloir. Sur les vives instances de beaucoup de ses membres, la Société lyrique fut amenée à proposer aux directeurs des salles de spectacles des traités stipulant 1 0/0 d'abord, puis 2 0/0 et 3 0/0, pour la musique accessoire.

Toutefois, en arrêtant ces dispositions nouvelles, le Syndicat de la Société lyrique n'était pas sans concevoir quelques inquiétudes. Les directeurs, menacés d'une perception plus forte, prétendaient recourir désormais à des partitions nouvelles, relevant de la Société dramatique. De son côté cette Société s'inquiétait de ces perceptions, qui risquaient de

diminuer d'autant les droits qu'elle touchait. Car il s'agissait de perceptions faites à l'occasion d'ouvrages dramatiques, qu'on aurait ainsi soustraites à son approbation et à son intermédiaire. N'était-ce pas sortir des termes de la convention qui liait les deux institutions ?

Une entente eut lieu entre les deux Sociétés : elle aboutit à un accord qui fut conclu le 17 novembre 1893. La Société dramatique régularisait la situation, en faisant à la Société voisine des concessions légitimes.

« Lorsqu'un ouvrage dramatique, dit la convention nouvelle, comprendra de un à six airs intercalés, extraits d'œuvres dramatiques ou lyriques représentées, de romances, de chansonnettes, ou des airs nouveaux de compositeurs non déclarés à cet ouvrage dramatique, les compositeurs de ces airs recevront le droit proportionnel de 1 0/0 qui est et continuera à être perçu par la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique.

« Lorsqu'un ouvrage dramatique comprendra de sept à douze airs intercalés... il sera prélevé, sur les droits perçus en vertu des traités passés entre la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques et les directeurs des théâtres de Paris, une part correspondant à 1 0/0 de la recette brute. Cette part de 1 0/0 sera versée entre les mains de l'Agent général de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, pour être confondue avec le 1 0/0 qu'il aura directement perçu, et ces 2 0/0 devront être répartis, comme d'usage, entre les compositeurs des airs intercalés.

« Enfin, lorsque le nombre des airs intercalés sera de treize et au-dessus, il sera prélevé, sur les droits perçus par la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, une part correspondant à 2 0/0 de la recette brute ; ces 2 0/0 seront versés à l'Agent général de la Société des Auteurs, Composi-

teurs et Editeurs de musique, pour être confondus avec le 1 0/0 qu'il aura directement perçu, et la répartition des 3 0/0 ainsi obtenus sera faite par ses soins, comme il est dit ci-dessus.

« Il est bien entendu que la musique exécutée pendant les entr'actes, la musique dite de scène (trémolos, entrées et sorties de personnages, etc...), ne seront pas considérées comme des airs intercalés, et ne bénéficieront pas des présentes dispositions ».

[Dispositions analogues pour la province et l'étranger].

« Les règlements de ces prélèvements seront faits le quinze de chaque mois par les soins de MM. les Agents généraux de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, et le produit de ces droits sera versé à M. l'Agent général de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, sous déduction des prélèvements statutaires » (1).

Comme complément à cet accord, il convient d'ajouter que la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques a décidé, en 1898, que les termes de cette convention seraient étendus aux pièces anciennes reprises avec des modifications permettant de les considérer comme de véritables pièces nouvelles, avec une musique différente de celle employée à la création de l'ouvrage, et avec de nouveaux airs intercalés empruntés au répertoire de la Société lyrique.

*
* *

Les perceptions parallèles des deux Sociétés se poursuivirent sans encombre jusqu'en 1897, suivant le partage convenu, la Société lyrique percevant sur les œuvres exécutées, la Société dramatique sur les œuvres représentées.

En 1897, les rapports devinrent moins cordiaux. Par

(1) Voir le rapport de M. Paul Ferrier, *Annuaire de la Société des Auteurs*, tome III, 5^e fasc., 1894.

simple tolérance, la Société dramatique avait admis que les saynètes-opérettes et divertissements de peu d'importance fussent déclarés, au gré des auteurs, soit à son siège, soit au siège de la Société voisine. Cette tolérance encouragea bientôt la Société lyrique à suivre une orientation nouvelle, et à proposer aux directeurs de cafés-concerts des traités stipulant pour les opérettes et autres pièces représentées dans ces salles de spectacles, une rétribution distincte, plus élevée que pour les simples exécutions musicales, et qui devait être versée à ses agents.

La Société dramatique protesta contre ces agissements, dès qu'elle en eut connaissance. Une correspondance — très académique — s'engagea entre les présidents des deux Sociétés, M. Sardou et M. Laurent de Rillé. Mais on ne parvint pas à s'entendre.

A une question ainsi posée par M. Sardou au Syndicat de la Société lyrique :

« Votre Société entend-elle étendre aux pièces proprement dites (comédies, vaudevilles, revues, opérettes, ballets), représentées dans les cafés-concerts, la tolérance dont elle a bénéficié jusqu'à ce jour? »

La Société lyrique répondait :

« Le Syndicat ne fait aucune difficulté de vous annoncer, qu'avec la réglementation nouvelle appliquée désormais à la répartition des droits afférents aux pièces jouées dans les établissements ci-dessus (cafés-concerts, music-halls, et tous établissements autres que les théâtres), il acceptera dans son répertoire toutes les œuvres comportant de la musique nouvelle ou ancienne, qu'il conviendra aux auteurs de lui déclarer. Le Syndicat ne fait ainsi qu'user de son droit, et ne bénéficie, par conséquent, d'aucune tolérance ».

C'était empiéter manifestement sur le domaine de la

Société dramatique, et violer ouvertement les conventions intervenues, ainsi que la lettre des statuts respectifs des deux institutions. La Société dramatique fit dresser procès-verbal de plusieurs infractions commises à son préjudice, dans divers music-halls, et l'affaire fut portée devant les tribunaux.

M^e Doumerc, qui présenta la défense de la Société lyrique, prétendit que les agissements incriminés étaient conformes aussi bien aux statuts de la Société dramatique, qu'aux traités conclus par elle avec la Société lyrique : Aux termes de ses statuts, la Société dramatique ne bornait-elle pas son action « à la défense des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales » ? Administration théâtrale, cela veut dire théâtre, cela n'a jamais voulu dire café-concert.

L'art. 1^{er} de la convention de 1866, que la Société dramatique invoquait à tort, confirmait seulement à la Société dramatique la perception exclusive sur les œuvres dramatiques. Sans doute, il ne distinguait pas entre les différentes salles de spectacles. Mais il n'avait certainement pour objet que de maintenir la situation antérieure : or, pendant toute la première moitié du siècle dernier, aucun agent de cette Société n'était venu réclamer quoi que ce fût dans les cafés-concerts. Dans le silence des textes, ne convenait-il pas d'ailleurs de laisser les auteurs, les seuls intéressés en fin de compte, et les véritables parties dans le procès, libres de déclarer leurs ouvrages destinés à ces établissements à la Société qui leur convenait ? La Société dramatique, en effet, ne saurait avoir plus de droits que les auteurs qui la composent. Mandataire de ces auteurs, clients la plupart du temps des deux syndicats, comment prétendrait-elle s'interposer entre eux et l'agence de leur choix, leur défendre d'aller de l'une à l'autre, au gré de leurs intérêts ? N'était-il pas

contradictoire de voir la Société dramatique, au nom de ses clients, attaquer les perceptions faites par une société voisine, pour le compte de ces mêmes clients ?

L'argument était spécieux, mais peu convaincant.

Les deux Sociétés n'intervenaient pas dans le procès au nom de leurs mandataires. C'était une action propre qu'elles intentaient, qui ne mettait pas en cause la personnalité de leurs membres, mais qui touchait aux intérêts sociaux. Il s'agissait d'interpréter des conventions passées entre les deux Sociétés pour délimiter leurs intérêts et leurs droits respectifs.

M^e Poincaré, qui plaida pour la Société dramatique, fit valoir que son intervention dans les music-halls n'était pas, quoi qu'on prétendit, contraire à l'esprit de ses statuts. « Administration théâtrale », n'était-ce pas un terme d'acception fort large, comprenant tous les établissements organisés en salles de spectacles ? Certes, Scribe, en 1829, ne pouvait penser qu'aux théâtres. Et de fait pendant longtemps, les cafés-concerts, soumis à une réglementation restrictive, ne s'attaquèrent pas au répertoire dramatique.

Du jour où un régime plus libéral leur permit de représenter des œuvres jusqu'alors réservées aux théâtres, ils devaient être traités comme ceux-ci, et la Société dramatique devait leur imposer sa perception. C'est justement pour affirmer ses droits et prévenir toute confusion qu'elle avait signé la convention de 1866.

Sans doute, l'article 1^{er} de ce texte, qui affirmait le droit de perception exclusive de la Société des Auteurs sur la production dramatique, ne comprenait pas expressément les music-halls dans ses dispositions. Mais l'article 2, qui reconnaissait à la Société lyrique la perception dans ces établissements des droits sur les œuvres musicales, instrumentales

et vocales, « même pour celles extraites d'œuvres dramatiques », n'avait de sens que si, en principe, toute perception sur une œuvre dramatique était interdite à cette Société dans ces établissements.

Si les cafés-concerts n'étaient pas des théâtres, à tout le moins étaient-ils des concerts, à moins qu'on ne voulût les traiter comme des débits de boissons. Or la convention de 1866 faisait un départ très net, entre les deux Sociétés, des perceptions sur les œuvres musicales ou dramatiques données dans les concerts.

M^e Poincaré ne manqua pas d'ailleurs de démasquer le jeu de ses adversaires. Ils se réclamaient de la liberté ; la Société lyrique n'avait en vue, disait-elle, que l'intérêt des auteurs, elle voulait seulement leur maintenir un droit d'option que la Société dramatique leur refusait arbitrairement. Que les auteurs fissent leur choix en toute indépendance : en fait, disait-on, ils s'adressaient de préférence à la Société lyrique ; c'est donc qu'ils avaient plus de confiance en sa perception. Pourquoi ramener à la Société dramatique une clientèle qui se détournait d'elle ?

Au contraire, c'était l'oppression des auteurs, et le règne des directeurs de cafés-concerts, auquel la Société lyrique préparait les voies par sa nouvelle tactique. Si les auteurs venaient à elle, c'est qu'ils y étaient forcés, sous peine de n'être point joués. Les directeurs, à qui la Société lyrique offrait des traités beaucoup plus avantageux que ceux qui les liaient à la Société dramatique, les obligeaient à déclarer leurs œuvres à la Société lyrique.

Si le tribunal reconnaissait aux auteurs un droit d'option, c'est donc une concurrence au rabais qui allait s'engager entre les deux Sociétés, pour la plus grande joie des directeurs de music-halls. Les auteurs, clients des deux Sociétés, au nom

desquels la Société lyrique protestait, feraient les frais de cette guerre de tarifs.

Le tribunal donna gain de cause à la Société des Auteurs. Ce n'était d'ailleurs qu'une solution temporaire. La question du renouvellement des statuts de la Société lyrique ne devait pas tarder à se poser ; à ce moment, il lui serait loisible de laisser tomber les conventions de 1866 et 1893.

C'était alors la lutte ouverte entre les deux associations. Aucune ne pouvait la souhaiter, et il n'était pas bien difficile, la question de principe étant tranchée par les tribunaux, de trouver un terrain d'entente. La paix fut signée en 1898, et un accord intervint. Voici le texte de cette convention qui abrogeait celle de 1866, sans toucher d'ailleurs aux dispositions additionnelles de 1893, relatives aux airs intercalés :

ARTICLE 1^{er}. — La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques a seule le droit de percevoir, en France et à l'étranger, les droits d'auteur pour la représentation des pièces de théâtre, quel que soit le lieu : théâtres, cafés-concerts, ou établissements quelconques où ces pièces seront représentées.

ART. 2. — La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique a seule le droit de percevoir, en France et à l'étranger, les droits d'auteur pour l'exécution de toutes les œuvres littéraires ou musicales qui ne sont pas des pièces de théâtre, quel que soit le lieu : théâtres, cafés-concerts, ou établissements quelconques où ces œuvres seront exécutées.

ART. 3. — Sont considérés comme pièces de théâtre : les opéras-comiques, opéras-bouffes, opérettes, ballets, divertissements, pantomimes, tragédies, drames, comédies, vaudevilles, revues, féeries, et en général toute œuvre, avec ou

sans musique, destinée à la représentation, et comportant une action avec exposition, développement, et dénouement.

ART. 4. — Ne sont pas considérés comme pièces de théâtre : les ouvertures, chœurs, symphonies, morceaux d'ensemble, poésies, romances, chansons, chansonnettes, les fragments de pièces de théâtre exécutés sans décors ni costumes, et en général toute œuvre littéraire ou musicale destinée à la déclamation ou à l'exécution, et ne comprenant ni action dramatique, ni mise en scène.

ART. 5. — Par dérogation aux principes et dispositions ci-dessus, les auteurs des pièces en un acte ou un tableau, et d'une durée inférieure à quarante-cinq minutes de spectacle, qui seront représentées dans les cafés-concerts, music-halls et établissements similaires, auront la faculté de déclarer ces pièces au répertoire de l'une ou l'autre Société.

Cette déclaration sera définitive, et les droits des pièces en question seront perçus dans les cafés-concerts, music-halls ou établissements similaires, et payés aux auteurs par la Société au répertoire de laquelle la pièce aura été déclarée.

Les bulletins de déclaration, remis et signés par les auteurs, à l'une ou l'autre Société, devront indiquer si la pièce est d'une durée inférieure ou supérieure à quarante-cinq minutes de spectacle.

ART. 6. — Sont considérés comme cafés-concerts, music-halls, et établissements similaires, tous les établissements dont les programmes comprennent soit l'exécution d'une partie unique composée de chants, orchestre, exhibitions, acrobaties, etc..., soit l'exécution d'une partie de concert avec chants, orchestre, etc..., et une partie dramatique avec représentation d'une ou plusieurs pièces de théâtre.

ART. 7. — Si une pièce créée dans un café-concert, music-hall, ou établissement similaire, et déclarée au réper-

toire de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, est postérieurement représentée dans un théâtre, les droits en seront perçus et réglés à l'auteur par la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, dans les conditions fixées par les traités des directeurs de théâtres avec cette Société.

ART. 8. — Sont considérés comme théâtres, tous établissements dont les programmes habituels ne comprennent aucune partie de concert, mais seulement et exclusivement la représentation d'une ou plusieurs pièces de théâtre.

ART. 9. — Les traités de chacune des deux Sociétés avec les cafés-concerts, music-halls ou établissements similaires, ne pourront en aucun cas stipuler, pour la représentation des pièces en un acte, un droit inférieur à 2 0/0 sur la recette brute, pour chaque pièce en un acte représentée (1).

La nouvelle convention maintenait les principes suivant lesquels la perception des droits d'auteur avait été jusqu'alors réparti entre les deux associations.

Cependant la Société des Auteurs faisait à sa voisine quelques concessions. Désormais toute représentation de fragments d'œuvres dramatiques est soumise à la perception de la Société lyrique, qu'elle soit donnée dans un théâtre ou dans un music-hall, pourvu qu'elle n'exige ni décors ni costumes. De même, par dérogation au principe de la convention, il est admis que les pièces en un acte et d'une durée inférieure à quarante-cinq minutes de spectacle seront déclarées à l'une ou l'autre association, au gré des auteurs. Il n'était vraiment pas nécessaire de soumettre obligatoirement à la perception, toujours plus élevée, de la Société dramatique, ces saynètes sans importance, d'un esprit fort

(1) *Annuaire de la Société des Auteurs*, 1899.

douteux, que les music-halls ont coutume de présenter à leur public, en attendant la revue à grand spectacle qui fera la saison. Pourtant, il a paru indispensable de protéger les auteurs, qui déclareront ces saynètes à l'une ou l'autre société, suivant les préférences des directeurs, en fixant en tout cas un minimum de rétribution.

La convention de 1898, à l'effet de prévenir toute chicane, a défini clairement ce qu'il faut entendre par théâtre et par cafés-concerts, et les œuvres qui ressortissent de ces deux catégories d'établissements.

Il ne subsistait aucune incertitude, aucune source de conflits. Aussi depuis lors la paix n'a-t-elle plus été troublée par de fâcheuses rivalités.

*
* *

L'administration de la Société des Auteurs dramatiques est confiée à divers agents ou conseils. Des assemblées générales réunissent périodiquement les membres sociétaires; elles prennent les décisions les plus importantes touchant aux intérêts de la corporation. Une Commission joue le rôle de conseil exécutif, chargé de la suite à donner aux délibérations de l'assemblée, et de la solution des affaires courantes.

Sous la dépendance de la Commission, et sous la surveillance plus étroite d'un contrôleur général, le service de perception, représenté par deux agents généraux, assure la rentrée des droits d'auteur.

C'est une organisation très analogue à celle que s'est donnée la Société des Auteurs et Compositeurs de musique. Les statuts de cette Société prévoient des assemblées générales, un conseil d'administration, un service de perception.

Elle a, en outre, des commissions permanentes ayant des

attributions spéciales : la Commission des comptes et de surveillance, chargée du contrôle des recettes et des dépenses, la Commission des programmes, qui surveille la composition des spectacles, la Commission des retraites, qui assure le service des pensions.



La Commission de la Société des Auteurs dramatiques comprend quinze membres : douze auteurs et trois compositeurs ; ils sont obligatoirement choisis parmi les sociétaires, et sont élus pour trois ans par l'assemblée générale : leur renouvellement a lieu par tiers tous les ans. Tout membre sortant, après trois années d'exercice, ne peut être réélu qu'au bout d'un an.

Certains membres de la Société ne peuvent pas faire partie de la Commission. L'article 14 porte en effet :

« Ne pourront faire partie de la Commission, ceux des associés qui seraient directeurs ou régisseurs dans un théâtre de Paris ; sont censés démissionnaires ceux des membres de la Commission qui, dans le cours de leurs fonctions, viendraient à se trouver dans un des cas d'exclusion ci-dessus ».

Cette incompatibilité s'explique aisément. La tâche principale de la Commission des auteurs est de fixer les rapports de la Société avec les directeurs de théâtre, au mieux des intérêts des auteurs, d'exiger d'eux l'observation d'une foule de clauses gênantes, auxquelles ils ne demanderaient le plus souvent qu'à se soustraire. N'aurait-il pas été étrange, dans ces conditions, de donner à certains d'entre eux accès et voix au sein de la Commission, de les placer dans cette alternative cruelle, de trahir leurs sentiments de confraternité littéraire, ou de se montrer inflexibles envers des gens qui doivent avoir toutes leurs sympathies ?

La même exclusion se retrouve dans les statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs de musique.

Le bureau de la Commission est composé d'un président, de vice-présidents, de secrétaires, d'un trésorier et d'un archiviste.

La Commission dépend, nous l'avons vu, de l'Assemblée générale, par l'élection : elle en dépend encore au cours de sa gestion, car elle peut être dissoute par délibération prise en assemblée générale. Ce droit de dissolution était nécessaire. Les assemblées générales, se réunissant à des intervalles fort éloignés, n'ont, en réalité, qu'une influence très intermittente sur la marche de la Société. En fait d'ailleurs, la Commission est libre de tirer des délibérations des assemblées les conclusions qui lui conviennent, de suivre leurs intentions avec une fidélité plus ou moins scrupuleuse. Il était donc indispensable, pour maintenir entre les mandants et les mandataires un lien quelconque, pour éviter tout malentendu dans une de ces associations où les divisions sont si néfastes, d'affirmer le droit des sociétaires, réunis en assemblée de changer à tout moment leurs représentants, lorsqu'ils paraîtraient agir contre le vœu de la majorité.

En cas de dissolution, l'Assemblée générale devra d'ailleurs pourvoir immédiatement à la reconstitution de la Commission. Des précautions sont prises pour qu'il n'y ait pas d'interruption dans ses travaux, et pour qu'il soit pourvu sans retard au remplacement des membres qui viendraient à s'en retirer.

La qualité de membre de la Commission n'est pas seulement un titre honorifique. Aux membres de la Commission sont confiés de gros intérêts, qui requièrent leur assiduité et leur vigilance. Aussi les statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs de musique ont-ils soin de mentionner :

« Les membres faisant partie du Conseil d'administration s'engagent, par l'acceptation de leur mandat, à remplir avec zèle les devoirs qui leur sont imposés ».

Le zèle n'est pas exigé statutairement de la Commission des Auteurs dramatiques. On se contente de l'assiduité. « Seront considérés comme démissionnaires, dit l'article 12 des statuts, les membres qui n'auront pas assisté aux réunions de la Commission pendant plus de trois mois, sans excuses jugées valables par la Commission ».

La Commission règle par ses délibérations toutes les questions intéressant le fonctionnement de la Société. Ses pouvoirs sont des plus étendus, et s'exercent aussi bien sur les agents généraux que sur tous ceux qui font partie de la Société, à un titre quelconque. Elle a des attributions administratives, et des attributions financières. Elle est chargée des intérêts des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales. Elle passera des traités avec les directeurs, et en assurera le renouvellement périodique, en y insérant les clauses qui lui paraîtront le plus propres à protéger ses membres ; elle fixera le droit des auteurs au taux qui lui paraîtra le plus convenable. Elle prendra toutes mesures intéressant le maintien et l'observation de ces traités ; ses décisions s'imposeront aux membres de la Société, au même titre que les obligations statutaires.

Elle administre et représente la Société dans tous les actes de sa vie extérieure ou intérieure. Elle prononce, suivant les règles établies, l'admission des auteurs au sociétariat. Elle intervient dans les conventions, actes, ou procès dans lesquels la Société est en cause. En dehors même des cas où l'action sociale est directement intéressée, les auteurs adhérents s'engagent à lui donner connaissance des procès les concernant, et qui auraient trait à l'objet de la

Société. La Commission est ainsi informée des décisions prises, et peut au besoin intervenir dans l'instance.

Plus spécialement, les auteurs associés, par le seul fait de leur adhésion aux statuts, donnent à la Commission une autorisation générale d'introduire et de défendre en leur nom, mais aux frais de la Société, vis-à-vis des administrations théâtrales, tout procès intéressant la perception de leurs droits.

Au cas où la Commission ne croirait pas devoir prendre en mains la cause, l'affaire ne lui paraissant pas intéresser la généralité de ses membres, les auteurs restent libres de la soutenir, à leurs frais et risques.

Les contestations relatives à l'acte social, ainsi d'ailleurs que tous les différends qui s'élèvent, en matière littéraire, entre membres de la Société, sont, aux termes des statuts, jugées par trois arbitres choisis par les parties, ou, en cas de désaccord, désignés par le tribunal civil.

C'est un véritable pouvoir disciplinaire que la Société exerce sur ses membres, en leur offrant sa juridiction gracieuse. Sa justice a des occasions fréquentes d'intervenir. Tous les jours des problèmes se posent en matière dramatique, questions délicates, mais passionnantes, car de gros intérêts sont en jeu derrière les principes.

Un littérateur, qui a déposé, depuis des mois ou depuis des années, un manuscrit dans un théâtre, voit annoncer dans les journaux, ou sur l'affiche, une pièce portant le même titre que la sienne, ou traitant un sujet analogue. « Tout est dit » écrivait la Bruyère. Cela est particulièrement vrai pour le théâtre. N'est-il pas fréquent de voir jouer à la fois sur deux scènes des pièces soulevant un même problème, abordant une même thèse ? Dans ces derniers temps, ne représentait-on pas les *Ames ennemies*, au Théâtre-Antoine, en même temps que l'*Otage* à l'Odéon, et *Son père* à ce même

théâtre, en même temps que *Patachon* au Vaudeville? Certaines questions au théâtre semblent parfois être à l'ordre du jour, à tel point qu'on n'est pas surpris de les voir discuter à la fois sur des scènes diverses. Quelques articles du code ont excité pendant longtemps la verve des dramaturges : sans parler du divorce, qui est un problème inépuisable, comme la quadrature du cercle, la recherche de la paternité, depuis Dumas, ne fut-elle pas un thème favori?

Lorsque des rencontres se produisent entre deux écrivains représentés chacun d'un côté, ils se contentent de surveiller leurs recettes respectives : lorsqu'elles ont lieu entre un auteur joué et un auteur qui attend son tour, c'est beaucoup plus grave. Si ce dernier est philosophe, il se taira : il retirera son manuscrit pour le représenter en temps plus opportun, et peut-être se verra-t-il louer un jour de sa manière originale ; s'il est aigri, il criera au voleur, répandra dans les journaux des entrefilets provocants. Parfois une œuvre étrangère sera en cause : l'amour-propre national s'en mêlera ; des qualificatifs sévères s'échangeront par-dessus la frontière : quelquefois aussi, la contestation sera simplement l'œuvre d'un mauvais plaisant, désireux de faire quelque réclame à propos d'une œuvre qui, sans cela, n'aurait pas fait grand bruit dans le Landerneau dramatique.

La ressemblance peut aller jusqu'à autoriser une plainte en plagiat : on analyse les pièces, on rapproche les textes, on compare la conduite de l'action, les personnages, L'accusation parfois est des plus ridicules. Ne se trouva-t-il pas un littérateur, résidant il est vrai à Chicago, pour soutenir qu'il avait inspiré, de très près, *Cyrano de Bergerac* ? Et ne vit-on pas un tribunal américain condamner par défaut M. Edmond Rostand, convaincu de plagiat? S'il faut ajouter foi à la chose jugée, le Balcon de Roxane, la Ballade du Duel, tout ce que

nous avons applaudi et admiré, se trouvait dans le *Merchant Prince of Cornville*, qui — étrange retour des choses d'ici-bas — fut refusé sur toutes les scènes de l'Union.

Les querelles littéraires s'enveniment rapidement, et risquent de dégénérer en procès. Car, plus que tous autres, les auteurs dramatiques sont gens irritables. Les tribunaux vont-ils voir comparaître à chaque instant des littérateurs, unis en apparence par une étroite solidarité? Le grand public sera-t-il initié à toutes les rivalités, à tous ces mystères de la collaboration, qu'il soupçonne à peine, à travers les feux de la rampe? La Commission offre aux intéressés un tribunal de famille qui, sans frais et sans scandale, tranchera le différend au mieux des intérêts communs. On a souvent recours à elle. Elle s'en félicitait en 1907, ne souhaitant qu'une chose. c'était de puiser « dans ces règlements de comptes fraternels, des joies d'autant plus vives qu'elles seraient un peu plus espacées ».

Les parties, il est vrai, se retirent parfois mécontentes. Elles s'en prennent à ce tribunal, où siègent des confrères, qu'elles accusent d'être plus tendres aux écrivains influents qu'aux débutants, ou de ménager certains théâtres dans lesquels ils ont des intérêts. Sans doute cette justice est humaine : elle est faillible; elle juge plus en équité qu'en droit strict. Mais n'est-ce pas encore la meilleure juridiction, et la plus expéditive? Ajoutons que les parties restent toujours libres de saisir les tribunaux de leur querelle. Souvent même la Commission les renverra d'office à la justice, ainsi qu'elle fit, il y a quelques années, lorsque M. Lecocq crut trouver dans le *Contrôleur des Wagons-Lits* des ressemblances frappantes avec un de ses manuscrits, *les Victimes d'Auguste* (1).

(1) Tribunal civil de la Seine, 15 janvier 1900, *Le Droit*, 2 février 1900.

La Commission est aussi chargée de veiller à l'observation des statuts, de poursuivre les délinquants, auteurs ou directeurs ; elle fait office à la fois de parquet et de tribunal, instruisant et jugeant les délits. Tantôt elle donnera un simple avertissement, tantôt elle infligera la pénitence prévue par les statuts.

Des questions de droit se posent ainsi fréquemment à son examen. Aussi est-elle assistée d'un conseil judiciaire, comprenant des avoués et des avocats, dans lequel se sont toujours rencontrés des représentants illustres du barreau.

Au point de vue financier, le rôle de la Commission n'est pas moins important. Elle contrôle la comptabilité des droits d'auteur : elle autorise les dépenses sociales, et distribue les secours et les pensions.

*
* *

Pour tout ce qui touche au recouvrement des droits d'auteur, la Commission n'a cependant qu'un rôle secondaire. Ici, la tâche n'incombe pas à la Commission, mais aux agences générales. Ces agences, nous l'avons vu, ont existé dès les origines de la Société des Auteurs ; c'est même autour de cette institution, d'une utilité incontestable, que se sont formées les premières associations d'auteurs.

Il s'était fondé deux agences dès le début du siècle dernier ; les auteurs, loin de chercher à les fusionner, les avaient maintenues séparées, voyant dans cette division une garantie précieuse, et un principe d'utile concurrence. Chaque agence, pour conserver ses clients, faisait effort pour se procurer des correspondants fidèles et zélés, pour assurer la rentrée exacte et rapide des droits d'auteur. Leurs clients bénéficiaient en outre d'une comptabilité en partie double, qui facilitait singulièrement leur contrôle.

Les mêmes raisons ne pourraient certainement plus être invoquées aujourd'hui pour le maintien de cette organisation. La perception des droits, difficile et trouble à l'origine, est devenue aisée et fort claire. Enfin et surtout, les correspondants sont les mêmes pour les deux agences : toute émulation de ce côté a donc disparu.

Si les deux agences ont continué leur perception parallèle, c'est que le nombre de leurs clients s'est augmenté dans des proportions considérables, ainsi que le total des droits perçus chaque année pour leur compte. Les dramaturges, qui n'étaient autrefois qu'une pléiade, sont devenus légion. Quel est, aujourd'hui, l'écrivain ou l'homme simplement lettré qui puisse jurer de ne jamais toucher au théâtre ? Et, comme un acte suffit à vous rendre justiciable de la Société, qui peut se vanter de n'avoir pas affaire un jour à ses agences ?

Les agents généraux sont agréés par la Commission ; lorsqu'ils se retirent, ils ont le droit de présenter leur successeur — sauf en cas d'infidélité reconnue. C'est un droit de présentation analogue à celui que la loi reconnaît encore aux avoués, aux huissiers, aux notaires. Les agences générales se transmettent d'ailleurs à prix onéreux, comme des charges ministérielles. Les statuts le reconnaissent expressément ; ils stipulent que lorsque l'agent général qui se retire n'aura pu, dans un délai de trois mois, faire agréer un successeur, la Commission pourvoira d'office à son remplacement, mais contre le versement d'une somme qui sera acquise à l'ancien titulaire. Le prix sera fixé en ce cas à la somme payée précédemment pour l'acquisition de l'agence transmise, cette somme étant diminuée en proportion des années écoulées depuis la prorogation de la Société.

L'analogie s'accuse encore par ce fait que, comme les offi-

ciers ministériels, les agents généraux sont rémunérés par un prélèvement sur les droits qu'ils perçoivent au profit des auteurs.

Leur gestion est garantie par un cautionnement qu'ils sont tenus de fournir à leur entrée en charge, et qui a été porté successivement à 15,000, à 25,000, puis à 60,000 francs, aux termes des nouveaux statuts.

Les statuts de 1904 définissent ainsi les fonctions des agents généraux :

1° Faire exécuter toutes les décisions prises par la Commission ;

2° Percevoir, à leurs frais et risques, et en qualité de mandataires ordinaires, les droits des auteurs sur les ouvrages représentés à Paris, dans les départements, à l'étranger, partout enfin où la perception peut ou pourra s'exercer légalement, en vertu de traités généraux passés avec la Société ;

3° Choisir, sous leur responsabilité, les agents correspondants en province.

Les agents généraux exécutent les décisions de la Commission. Ils ne perçoivent de droits que dans les théâtres qui ont traité avec elle, et conformément au tarif convenu. Un traité vient-il à expiration sans être renouvelé par la Commission ? Ils doivent interrompre tous rapports avec le théâtre intéressé.

Les agents généraux sont les représentants des auteurs qui leur ont remis leurs pouvoirs. Ils délivrent aux entrepreneurs de spectacles les autorisations dont ils doivent justifier avant de représenter les pièces. Ils assurent, par eux-mêmes ou par leurs correspondants de province, la rentrée régulière des droits. Leur perception est d'ailleurs étroitement liée au fonctionnement de la Société. Elle n'est

offerte qu'à ceux qui font partie de la Société, et qui, par acte exprès, ont adhéré à l'association, et ont pris l'engagement d'observer le pacte social. Il leur est interdit de s'entremettre en aucun cas pour le compte d'auteurs qui ne seraient pas membres de l'association. Les agences générales ne sont donc plus, comme à l'origine, des institutions indépendantes, aux services desquelles tout auteur avait le droit de faire appel. Agences et Société ne font qu'un : on ne peut s'adresser aux agences, sans se réclamer en même temps de la Société ; et comme un auteur, ainsi que nous le verrons, ne peut en fait toucher de droits, en France ou à l'étranger, que par l'entremise des agences générales, force lui est de recourir à la Société, et d'accepter le pacte social, avec toutes les obligations qu'il comporte.

C'est cette fusion d'un service de perception et d'un organisme de défense des intérêts communs qui fait actuellement la force de la Société des auteurs ; et ce fut le secret de la politique suivie par Scribe, lorsqu'il fonda l'association sur de nouvelles bases, que d'absorber les agences dans le syndicat reconstitué. A l'origine, elles fonctionnaient comme peut fonctionner toute agence privée de recouvrement : sans doute elles se trouvaient en relations avec une association d'auteurs, puisque leurs clients s'étaient déjà groupés pour faire valoir leurs droits à l'encontre des administrations théâtrales. Mais elles opéraient librement, sous le seul contrôle d'un Comité, chargé de surveiller leur comptabilité. Les Comités pouvaient conclure des traités, indiquer à leurs membres une ligne de conduite. L'indépendance des agences ne s'en trouvait pas diminuée : et s'il convenait à un auteur de débattre librement son prix avec un directeur, contrairement au traité général, ou d'enfreindre les règles édictées par ses confrères, l'agent général n'en

continuait pas moins à toucher ses droits, et à lui en remettre le montant.

Depuis 1829, il n'en va plus ainsi. Qui dit agences générales, dit Société.

Lorsqu'un jeune écrivain, qui goûte encore le plaisir sans mélange que donne la première œuvre reçue, s'informe des droits que sa pièce pourra peut-être lui rapporter, en outre de la considération de ses contemporains, on l'envoie à la Société des Auteurs. Il se présente à l'une des agences générales : là, on l'avise qu'avant de toucher quoi que ce soit, il lui faut signer un papier : ce sont les statuts de la Société, dont il lui est loisible de prendre connaissance : il a le droit de les examiner avec soin, d'en pénétrer le sens, d'en peser le pour ou le contre. Le jeune auteur, sans méfiance, signe le papier, sans même le lire. N'est-ce pas le talisman, grâce auquel il deviendra sacré pour les directeurs de théâtre ? Désormais, un compte lui est ouvert, qui lui procurera, lorsque sa pièce sera jouée dans la plus petite ville de France, par un hasard quelconque, des recettes plus ou moins inattendues, et toujours bienvenues. Une longue expérience lui fera connaître peut-être les obligations auxquelles il s'est soumis, en un jour de joie, le jeu des clauses qui constituent les statuts. Voudrait-il se retirer ? La perception de ses droits serait suspendue, dans tous les théâtres de France... et de Navarre. Libre au proscrit, jaloux de son indépendance, de lire ses pièces à ses amis, ou de louer une salle pour les représenter.

Les statuts ont pris soin de limiter étroitement le rôle des agents généraux. Il paraissait à craindre, en effet, qu'ils n'abusent des services précieux qu'ils rendent aux auteurs, et de l'autorité qu'une longue expérience peut leur valoir auprès des directeurs de théâtre, pour intervenir directe-

ment dans les rapports que leurs clients entretiennent avec ceux-ci au point de vue artistique. Quels dissentiments, quels conflits n'eussent pas troublé la vie de la Société, s'il eût dépendu d'eux, par des conseils donnés aux directeurs de théâtre, de les engager à traiter avec tel auteur, plutôt qu'avec tel autre ? Aussi ne doit-on pas être surpris de lire dans les statuts qu'il leur est interdit de prendre l'initiative de la réception d'aucune pièce, qu'ils ne doivent assister leurs clients qu'après l'acceptation de leurs ouvrages, ou pour la rédaction des conventions particulières qu'ils peuvent conclure. Défense leur est faite de se livrer à « aucune opération contraire aux intérêts généraux des auteurs, et à la loyale exécution du mandat qui leur est confié ».

Ici encore les prescriptions statutaires n'ont pas grande importance. Il faut beaucoup moins compter sur cette prohibition de pure forme, que sur l'impartialité dont les agents généraux ont tenu à faire preuve, dans ces questions très délicates, sur leur volonté non équivoque de se renfermer dans leur rôle d'agents de perception. Quels que soient cependant leurs scrupules en cette matière, il est inévitable que leur opinion influence parfois, non pas les directeurs qui mettent pour la première fois une pièce à la scène, mais les impresarios qui organisent des tournées, les représentants de l'étranger qui viennent en France pour acheter des manuscrits. Certains ont murmuré que les membres influents de la Société étaient souvent avantagés par eux, au détriment des jeunes, des demi-notoriétés.

Le soupçon est injuste, car il n'y a certainement pas de parti pris ; mais comment empêcher les agents d'avoir présents à l'esprit les succès de la saison, plutôt que les échecs, les noms en vogue, plutôt que les talents obscurs ?

C'est une suggestion fatale, involontaire, inconsciente souvent, qu'aucun règlement ne peut empêcher.

A cette même préoccupation de mettre les auteurs à l'abri de toute manœuvre de leurs fondés de pouvoirs, il faut rattacher cette autre défense qui est faite aux agents « de se rendre acquéreurs de répertoires, d'être associés, commanditaires, ou intéressés à un titre quelconque dans aucune direction théâtrale ».

On ne pouvait se montrer moins exigeant pour les agents que pour les membres de la Commission.

*
* *

La comptabilité des droits d'auteur, confiée aux agents généraux, est soumise à la double surveillance de la Commission, et d'un contrôleur général spécialement créé à cet effet. Elle n'a été vraiment organisée qu'à deux reprises, et pour remédier à des situations troublées.

L'article 10 des statuts de 1837, que les statuts de 1879 et de 1904 ne firent que reproduire, portait seulement :

« Tous les droits dus aux Auteurs et Compositeurs membres de la Société... seront, sous la surveillance de la Commission, perçus par les agents généraux, seuls responsables ».

Confiée aux membres de la Commission, la surveillance était forcément intermittente ; elle offrait une garantie plus nominale qu'effective.

Une première fois, en 1867, on dut créer un poste d'inspecteur-vérificateur ; c'était une condition du traité de paix intervenu à cette date entre la Société et les auteurs dissidents qui, dans un procès récent, avaient pris position contre elle. L'inspecteur-vérificateur, seul chargé désormais du contrôle, devait, par des visites faites le 9 de chaque mois, la veille du paiement aux auteurs des droits qui leur reve-

naient, et aussi par des visites faites à l'improviste, vérifier les caisses et la comptabilité des agences générales (1).

Cela n'empêcha pas, en 1882, la déconfiture de l'une des agences, qui créa pour la caisse sociale un déficit de plus de 300,000 francs. Il y eut nombre d'auteurs lésés, qu'il fallut désintéresser. Ce désastre financier porta un coup sensible à la fortune, à peine reconstituée, de la nouvelle Société.

Une réforme s'imposait ; la Commission le comprit, et fit ratifier par l'Assemblée générale un ensemble de mesures destinées à organiser pour l'avenir une surveillance plus étroite et plus sérieuse (2).

Il fallait un contrôle double, celui d'un agent chargé des vérifications matérielles, celui de la Commission, s'exerçant par ses délégués, pour assurer leur exactitude, et prévenir toute erreur. Par ses seuls moyens, en effet, la Commission ne pouvait prétendre à débrouiller une comptabilité aussi importante que celle de la Société : il fallait, à côté d'elle, et sous son autorité, un comptable rompu aux chiffres. Aussi remplaça-t-on l'inspecteur-vérificateur par un contrôleur général, nommé par la Commission, et rétribué sur les fonds de la caisse sociale.

Toutes les vérifications furent faites désormais à l'improviste. Chaque mois, le contrôleur, à une date indéterminée, vérifie les comptes et les caisses des agents généraux, assisté de deux membres de la Commission : il s'assure que les droits perçus pour le compte des auteurs, et qui ne leur ont pas encore été remis, sont représentés dans les caisses des agents par des sommes égales en numéraire ou en

(1) Voir Instruction sur la comptabilité, du 1^{er} mars 1867, *Annuaire 1866-69*, page 138.

(2) Voir Assemblée générale du 3 mai 1882, *Annuaire 1882-1883*.

compte courant à la Banque de France ou au Comptoir d'Escompte.

En dehors de ces visites mensuelles, le contrôleur inspecte les caisses chaque fois qu'il le juge nécessaire, avec ou sans l'assistance de délégués de la Commission. Chaque vérification donne lieu à un rapport écrit du contrôleur qui est lu à la plus prochaine réunion de la Commission.

Les irrégularités relevées en 1882 n'avaient été découvertes que sur les plaintes d'un auteur, qui ne pouvait obtenir le compte de ses droits. Pour assurer à l'avenir une comptabilité claire et accessible à tous, la Commission voulut que chaque membre de la Société pût, à tout instant, demander des éclaircissements sur l'état de ses droits. L'auteur qui a quelque doute sur l'exactitude de son compte aura toujours la faculté de s'adresser au contrôleur, qui devra procéder de suite aux vérifications nécessaires.

* *

Le contrôleur général créé pour inspecter les agences a d'autres attributions par lesquelles il participe directement à l'administration financière de la Société.

Les statuts de 1837 — ainsi que ceux de 1879 — confièrent la gestion des finances de la Société aux agents généraux, seuls chargés du paiement des dépenses et du recouvrement des recettes.

Ces attributions, jointes à leurs fonctions de percepteurs des droits d'auteurs, avaient, entre autres inconvénients, celui de leur permettre de mêler deux comptabilités différentes : la comptabilité des deniers sociaux, et leurs comptes particuliers avec leurs clients, confusion qui préjudiciait grandement à la clarté des opérations, et qui rendait tout contrôle à peu près impossible.

Une première réforme fut faite en 1867 ; on sépara théoriquement la caisse sociale des caisses particulières des agents généraux (1).

Le règlement fait à cette date porte que chacun des agents généraux assumera à son tour la gestion des intérêts sociaux pendant un exercice, après avoir reconnu et certifié exact l'état de la caisse qui lui est fourni préalablement par son collègue. En outre, l'inspecteur-vérificateur a seul qualité pour percevoir les droits et intérêts qui sont dus à la Société.

De même, tous les mandats de dépense doivent, avant d'être payés, être visés par le membre de la Commission qui remplit les fonctions de trésorier.

Les sommes appartenant à la Société sont enfermées dans une caisse distincte et donnent lieu à des écritures spéciales.

La comptabilité de la Société est d'ailleurs placée sous le contrôle de l'inspecteur-vérificateur, qui reçoit, des agents généraux, le montant des prélèvements effectués au profit de la Société sur les droits d'auteur, examine les dépenses, et vérifie séparément la caisse de la Société.

On alla plus loin dans cette voie en 1904. On pensa que la gestion de la caisse sociale et la perception des droits des auteurs ne devaient pas être réunies dans les mêmes mains. Le contrôleur général, qui avait succédé à l'inspecteur-vérificateur, devait déjà, à chaque instant, intervenir dans l'administration de la Société ; il était préférable qu'il en fût seul chargé.

Le contrôleur général est aujourd'hui l'agent comptable de la Société, dont il tient la caisse et les écritures. Il exécute les décisions de la Commission, pour tout ce qui touche aux recettes et aux dépenses sociales.

(1) Voir règlement du 29 mars 1867 sur le fonctionnement de la caisse de la Société, *Annuaire 1866-69*, page 142,

Il effectue les recouvrements de toutes les sommes dues à la Société ; il perçoit notamment, des agents généraux, les redevances fixées, au profit de la caisse sociale et de la caisse des secours et des pensions, par les dispositions statutaires.

De même il acquitte les mandats signés par le trésorier. Il réalise aussi, conformément à des délibérations spéciales prises par la Commission, les acquisitions ou emplois de fonds en titres nominatifs, ou leur aliénation.

Enfin il a la garde des archives et de la bibliothèque de la Société, et il est chargé tous les ans de la rédaction et de la publication de l'Annuaire.

La Société des Auteurs s'est formée une assez riche bibliothèque, en achetant, en 1862, les collections réunies par un artiste, Francisque jeune. Ces collections renfermaient environ 13,000 volumes, documents sur l'histoire générale du théâtre et sur le répertoire dramatique. Pour assurer le renouvellement de ce fonds, de manière à permettre de suivre, d'année en année, la production théâtrale, les membres de la Société prirent l'engagement de déposer en double exemplaire à la bibliothèque, leurs ouvrages imprimés. Au cas où l'un d'eux manquerait à remplir cette formalité, la Commission était autorisée à acheter les volumes aux frais de l'auteur (1).

En échange de cet envoi gracieux, la Société faisait aux membres de l'association une faveur de publicité. Chaque année, l'Annuaire devait mentionner, dans la liste des pièces représentées, les œuvres dramatiques dont les exemplaires avaient été adressés au siège social, avec indication du nom de l'éditeur et du prix du volume.

Pourtant l'engagement pris par les membres de la Société

(1) Voir *Annuaire de la Société*, 1866-69, page 209.

ne fut pas respecté : ils négligèrent le plus souvent de faire le dépôt convenu. La Commission n'osa pas appliquer les sanctions nécessaires, c'est-à-dire acheter les volumes aux frais des auteurs.

En fait, la Société ne recevait à cette époque que les ouvrages de ses membres édités à l'Agence générale de librairie.

En 1866 en effet, les auteurs avaient décidé de s'éditer eux-mêmes, afin de conserver la propriété de leurs ouvrages (1). La publication des œuvres des membres de l'association fut confiée à un agent général, choisi par la Commission, qui, moyennant un prélèvement de 15 0/0 sur le produit de la vente, supportait tous les frais d'édition. Les auteurs conservaient d'ailleurs la faculté de se faire éditer ailleurs, tandis que la librairie dramatique n'avait le droit d'éditer que les œuvres des membres de la Société. Les ouvrages parus par les soins de l'agent général devaient porter le titre : *Bibliothèque spéciale de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, ainsi que la devise de la Société : *Unis et Libres*.

L'inspecteur-vérificateur était chargé de surveiller les opérations de l'Agence de librairie dramatique.

Cette Agence s'installa 10, rue de la Bourse, sous la direction de M. Louis Lacour.

Malgré les avantages considérables qu'elle présentait pour eux, l'institution nouvelle n'eut pas grand succès auprès des auteurs ; de 1867 à 1868 elle n'édita qu'une quarantaine de pièces (2). Aussi en 1869, devant l'indifférence des auteurs,

(1) Décision de la Commission du 19 mars 1866. Voir *Annuaire*, 1866-69, page 152. — *Etablissement d'une Agence générale de librairie avec rapport lu à la Commission*, par F. Dugué. Bibliothèque de la Ville, 12,637²¹.

(2) *Annuaire*, 1866-69, page 415.

qui avaient pourtant réclamé cette création avec une vive insistance, l'agent général se refusait-il à continuer une entreprise onéreuse (1).

Une nouvelle tentative fut faite à cette date. On renonça à l'idée d'une agence éditant exclusivement les membres de l'association. La Commission passa avec la maison Dentu un traité, aux termes duquel cette maison assurait aux membres de la Société des Auteurs la propriété de leurs œuvres imprimées, moyennant un prélèvement de 40 0/0 sur le produit de la vente (2). Cette nouvelle organisation n'eut d'ailleurs pas plus de succès que la première.

En dépit des exhortations de la Commission, les auteurs ont toujours négligé d'adresser leurs ouvrages à la Société. Lors de l'Assemblée générale de 1905, M. Mitchell proposa d'imposer à nouveau aux membres de l'association l'obligation d'envoyer à la bibliothèque des exemplaires de leurs pièces imprimées. Cette proposition était motivée par la suppression prochaine de la censure, qui par le dépôt obligatoire des manuscrits, avait formé jusqu'alors une bibliothèque permettant de suivre l'histoire du théâtre.

Il convenait que la Société des Auteurs s'occupât de constituer cette bibliothèque modèle.

La question n'a encore reçu aucune solution.

*
* *

Commission, agents généraux, et contrôleur général sont soumis à l'autorité de l'Assemblée générale. Mais cette autorité s'exerce à des intervalles si éloignés qu'elle est presque illusoire : en réalité tous les pouvoirs appartiennent à la Commission.

(1) Assemblée générale du 30 mai 1869. *Annuaire*, 1866-69, page 496.

(2) Voir ce traité dans l'*Annuaire*, 1869-1872, page 182.

Tous les ans les sociétaires sont réunis en assemblée générale, au jour fixé par la Commission, et à sa requête.

En outre de ces réunions périodiques, des assemblées extraordinaires peuvent être tenues dans le courant de l'année, à la demande de la Commission.

Enfin la Commission doit convoquer une assemblée générale, lorsque la demande lui en est faite par vingt sociétaires au moins : en ce cas la délibération ne peut porter que sur un objet spécial, nettement déterminé.

Ces réunions extraordinaires auront lieu, lorsque des événements graves surgiront, sur lesquels la Commission ne voudra pas se prononcer, sans connaître l'opinion de la majorité des membres de la Société. Certaines questions d'ailleurs — touchant surtout aux statuts ou à la vie financière de la Société — sont réservées, aux termes de l'acte social, à l'examen des sociétaires ; en dehors de la nomination des membres de la Commission, et de l'apurement des comptes annuels, l'Assemblée générale seule peut décider le partage des bénéfices, et voter des fonds extraordinaires, lorsqu'il y a lieu. Toute modification aux statuts doit être approuvée par elle ; enfin il lui appartient de demander, à l'expiration du temps prévu par les statuts, la mise en liquidation de la Société.

Il n'a jamais été fait abus des assemblées générales extraordinaires ; les faits qui se sont passés récemment montrent que des questions vitales pour la Société peuvent être réglées par la Commission, sans que l'opinion des sociétaires ait été demandée. Lorsqu'à la fin de l'année 1903 la Commission refusait de traiter avec M. Roy, qui l'assignait devant les tribunaux, un procès s'engageait, qui mettait en cause l'existence même de la Société. Avant de prendre une décision, la Commission n'estima point nécessaire de demander

l'avis des sociétaires. Ceux-ci ne furent informés officiellement des événements qui s'étaient passés que lors de la convocation de l'Assemblée générale annuelle, le 4 mai 1904. Et leur action se borna à voter un ordre du jour de félicitations aux membres de la Commission, pour leur énergique résistance en cette affaire.

L'année suivante, le 4 mai 1905, les sociétaires réunis en assemblée générale étaient instruits que la Société des Auteurs avait gagné son procès. Ils ne pouvaient encore que s'en féliciter.

Ils n'eurent vraiment à donner leur avis qu'en 1907, après trois ans de luttes, quand il s'agit de tirer la morale du procès, et de procéder au règlement financier de l'affaire.

En fait, les sociétaires ne manifestent guère leur contrôle dans la marche de la Société que par la réunion solennelle à laquelle ils sont convoqués tous les ans.

Au jour fixé, un membre de la Commission lit un rapport sur la gestion de l'année qui s'est écoulée. La forme ni le fonds de ce rapport ne varient guère d'une année à l'autre. Il débute par des chiffres, — quoi de plus éloquent que les chiffres! — Il se félicite ordinairement de pouvoir apprendre à ses collègues que les droits perçus par la Société ont augmenté de quelques milliers de francs. Et généralement, depuis un certain nombre d'années, il constate que les droits perçus dans les théâtres ont diminué ou sont restés stationnaires, tandis que ceux qui proviennent des music-halls ont progressé très sensiblement. Il indique les sommes distribuées à titre de secours ou de pensions. Puis il souhaite la bienvenue aux stagiaires admis dans le courant de l'année au rang de sociétaires, et prononce l'oraison funèbre des auteurs disparus.

On vote sur le rapport, qui est presque toujours adopté à

l'unanimité. Quelques sociétaires présentent parfois un vœu, ou une motion tendant à une réforme dans l'organisation de l'association, ou ils entretiennent l'assemblée d'un projet qu'il y aurait lieu de mettre à l'étude.

On procède au remplacement des commissaires dont les pouvoirs sont expirés, et on se donne rendez-vous à l'année suivante.

La Commission doit avoir connaissance de toutes les questions qui pourraient être discutées en assemblée générale. Lorsqu'un sociétaire veut soumettre une proposition à son vote, il doit en informer quinze jours à l'avance la Commission qui l'inscrira à l'ordre du jour de la séance.

*
* *

Comme on le voit, l'autorité de l'assemblée est plutôt nominale : ses attributions sont enfermées dans des limites étroites; la plupart du temps, ce qu'on lui demande, c'est un bill d'indemnité pour des faits passés, parfois oubliés : il lui serait difficile de le refuser.

Parfois, cependant, l'assemblée s'est montrée plus exigeante : elle s'est trouvée nettement en désaccord avec la Commission, qui avait agi sans la consulter; il n'y avait d'autre moyen de sortir de cette situation qu'une chute de cabinet, un changement de politique.

En 1862 la Commission réclamait, pour des raisons privées, sa démission à l'un des deux agents généraux. Elle crut devoir assigner l'autre, M. Guyot, devant le tribunal civil, pour s'entendre condamner à communiquer ses pièces, et à laisser vérifier sa comptabilité. Cette dernière demande était motivée par certaines irrégularités, qu'une enquête avait permis de relever à la charge des agents. Des sommes avaient été touchées par eux, dont il n'avait pas été

tenu compte aux auteurs ; des avances avaient été faites à des membres de la Société sur les deniers sociaux ; enfin des perceptions avaient été effectuées au profit de personnes étrangères à l'association.

Ces mesures de rigueur ne rencontrèrent pas l'approbation de la majorité des membres.

La Commission dut s'expliquer publiquement sur sa conduite devant l'Assemblée générale. La séance fut orageuse. Une proposition de M. Dennery, demandant la réintégration de l'agent démissionnaire, fut votée à une forte majorité. On s'accorda à regretter que la Commission eût arrêté un ensemble de mesures sans prendre l'avis des sociétaires. M. Anicet Bourgeois rappela les paroles prononcées par Scribe à l'Assemblée générale de 1856, desquelles il résultait que les Assemblées générales étaient souveraines, et qu'il leur appartenait de décider en dernier ressort. Il reprocha même aux membres de la Commission d'avoir pris connaissance, au cours de l'enquête faite sur les opérations des agences, des comptes particuliers des auteurs.

A ces mots, « la Commission, dit le procès-verbal, se lève par un mouvement énergique, et dément l'allégation par le cri unanime : c'est faux ! c'est faux ! ».

La séance dut être levée. L'année suivante, la Commission démissionnait. Plusieurs de ses membres parlèrent même de fonder une société rivale : ce geste de mauvaise humeur n'eut pas de suites.

Le désaccord entre la majorité et la Commission ne se borna pas à des discussions : les tribunaux en furent saisis. La Commission avait introduit devant le tribunal civil une action contre Guyot ; quand elle se présenta pour la soutenir, on vit un grand nombre de sociétaires intervenir dans l'instance, et déposer des conclusions contraires à celles des

commissaires. Représentés par M^e Cléry, ils soutenaient que la Commission n'avait pas le droit de révoquer un agent ; les agents étaient avant tout les mandataires des auteurs ; l'affaire portée devant le tribunal devait être soumise à une Assemblée générale.

Cette démarche n'eut aucun succès. Le tribunal, à la demande des commissaires, nomma un expert pour vérifier la comptabilité de Guyot : elle rejeta l'acte d'intervention de la majorité, et la condamna aux dépens (1).

Incontestables en théorie, les droits de l'Assemblée générale se réduisent en pratique à très peu de chose : elle n'a guère d'autre moyen de les affirmer que par des discussions qui risquent de mal tourner, et par des changements de Commission. On est d'accord pour lui reconnaître, en quelque façon, une souveraineté de dernier ressort ; mais on ne s'entend même pas sur les limites de cette souveraineté : c'est du moins ce qui paraît résulter du débat qui s'engagea en 1862 sur la réintégration de l'agent démissionnaire. L'Assemblée avait-elle le droit de prendre des mesures d'exécution ? Beaucoup lui dénièrent ce droit, lui reconnaissant seulement la faculté d'émettre des vœux plus ou moins platoniques, auxquels les commissions qui se succéderaient donneraient la suite qu'il leur semblerait comporter.

Les décisions de l'Assemblée, dans les cas où il lui est arrivé d'en prendre, ont-elles même été toujours respectées ? Il ne semble pas.

En 1890, une Assemblée générale décidait qu'une prime de 3,000 francs serait allouée tous les ans aux directeurs de théâtre, qui, dans le courant de l'exercice, auraient mis à la

(1) Voir *Gazette des tribunaux*, 3, 10, 17, 27 avril, et 1^{er} mai 1863.

scène une œuvre d'un stagiaire. C'était un encouragement à jouer les jeunes, trop souvent éconduits. Trois ans plus tard, la Commission supprimait cette prime, sans avoir pris l'avis des sociétaires.

En 1902, à la suite d'une campagne menée par les directeurs de théâtre contre le système des répétitions générales, M. Decourcelle, au nom de la Commission, en proposa la suppression.

Depuis longtemps le régime des répétitions générales soulevait dans le monde des théâtres de très violentes critiques. A l'origine, les salles de spectacles ne s'ouvraient, le jour des répétitions, qu'à un public restreint : on y voyait des critiques, mais en petit nombre, des amis de l'auteur, ceux qui avaient collaboré à la mise en scène : en tout une centaine de personnes, réunies, non par snobisme, mais dans l'intention de juger l'œuvre nouvelle, et de conseiller utilement l'auteur sur les dernières retouches à faire. Ce travail en commun était précieux pour l'intéressé, qui, entre deux soirées, apportait souvent à sa pièce des changements heureux, l'allégeant d'un acte, la débarrassant d'intrigues inutiles, corrigeant des fautes de figuration ou de mise en scène.

Cela ne pouvait durer. Une foule bigarrée envahit bientôt la salle : tous les critiques s'y trouvèrent, petits ou grands, tous les artistes, accompagnés de leurs amis, et des amis de leurs amis. Ce fut, avant la première, le rendez-vous mondain par excellence, pour des milieux d'ailleurs très disparates : il ne pouvait plus être question de travail, de corrections ; et tout ce que pouvait raisonnablement espérer l'auteur, c'était de triompher de la mauvaise foi, du parti pris de dénigrement, qui dominant dans une salle ainsi composée. Car s'il est un public qui résiste d'avance aux émotions, où les appréciations malveillantes, les échos les plus perfides

soient colportés et complaisamment écoutés, c'est bien celui qui se réunit ces jours-là pour juger l'effort d'un écrivain.

Les critiques qui assistent à la répétition ont rarement la conscience de revenir à la première. Ils se piquent de faire l'opinion ; mais ils ne connaîtront jamais par eux-mêmes l'opinion du vrai public, l'effet produit sur des spectateurs de bonne foi, qui n'ont aucun intérêt à approuver ni à blâmer. Ils n'attendent pas toujours d'ailleurs que la première ait eu lieu — car nous vivons dans un temps où l'on est pressé. Si par hasard l'auteur a jugé bon de modifier sa pièce entre les deux soirées, ils n'en tiendront nul compte : tel critique s'étendra complaisamment sur les défauts d'une scène que le grand public ne verra jamais.

Frappé de ces inconvénients, M. Decourcelle proposait de n'admettre la critique qu'à la première. Cela gênerait peut-être les journaux : ils s'arrangeraient. Pour emporter le vote de l'assemblée, il faisait valoir que le régime des répétitions coûtait 320,000 francs par an aux vingt théâtres de Paris — non compris les théâtres subventionnés.

A une imposante majorité, l'assemblée vota la suppression des répétitions. L'auteur et le directeur auraient seulement le droit de distribuer chacun douze cartes d'entrée à leurs amis, pour les jours de répétition : ceux qui en délivreraient davantage seraient passibles d'une amende de 3,000 francs.

Deux auteurs s'inclinèrent ; ils subirent la loi nouvelle, au risque de voir livrer leurs pièces en pâture à la critique irritée ; vint un troisième, qui fit une répétition publique. D'autres l'imitèrent ; aucun ne versa 3,000 francs.

L'ancien système était rétabli, sans qu'aucune assemblée eût été invitée à délibérer sur la situation. Il n'a pas d'ailleurs ramené le calme dans le monde du théâtre. Jamais

les incidents entre la presse et les administrations théâtrales n'ont été plus fréquents ; le dernier mérite d'être mentionné, car les tribunaux auront peut-être à en connaître : M. Sardou a assigné le *Matin* en 50,000 francs de dommages-intérêts pour avoir rendu compte de *l'Affaire des Poisons* — en termes d'ailleurs peu bienveillants — avant la première représentation de sa pièce. M. Picard, encouragé par cet exemple, lui réclame 100,000 francs à l'occasion d'une critique du *Faux Pas* publiée dans les mêmes conditions.

La question de principe est enfin posée : un critique peut-il être traîné en justice pour avoir analysé une pièce qu'on l'a prié de venir voir ?

Tout cela ne fut pas sans inquiéter quelque peu les sociétaires sur l'efficacité de leurs décisions. Aussi voyons-nous s'introduire dans les statuts de 1904 un article qui n'était pas dans les statuts de 1879 :

« Toute décision prise en Assemblée générale ne pourra être cassée ou modifiée que par une nouvelle Assemblée générale ».

On ne pouvait être moins exigeant.

*
* *

Pour pourvoir aux différents objets qui lui sont assignés par ses statuts, la Société des Auteurs dispose d'un ensemble de ressources qui constituent le fonds social, et qui sont énumérées dans l'article 6 des statuts.

« Le fonds social se compose :

« 1^o De l'apport de chacun des sociétaires ;

« 2^o Du un pour cent prélevé sur les produits bruts des représentations de leurs œuvres, tant à Paris que dans les départements, à l'étranger ; partout enfin où la perception

pourra s'exercer légalement en vertu de traités généraux passés avec la Société ;

« 3° Du un pour cent prélevé sur la remise attribuée aux agents généraux pour la perception des droits d'auteur à l'étranger, en raison de tous traités particuliers passés par leur intermédiaire ;

« 4° Du produit des représentations et redevances quelconques consenties par les divers théâtres en vertu des traités ;

« 5° Des bénéfices de toute nature que la Société pourra faire, et de tous avantages généralement quelconques ;

« 6° Et enfin des revenus non dépensés provenant des sommes non dépensées, quand le partage n'en sera pas décidé ».

Le premier élément du fonds social, ce sont les apports faits à la Société par les sociétaires nouvellement admis, conformément aux dispositions adoptées en 1879.

A cette date, qui marque la reconstitution de l'association, les anciens sociétaires furent reçus dans la nouvelle Société, à condition de rapporter à la caisse ce qu'ils avaient touché comme part dans la liquidation de l'actif. Cela fit à la Société une première mise, qui atteignait, dès l'exercice 1879-1880, 256,200 francs, et qui s'augmente chaque année de l'apport de 400 francs fait par les sociétaires dont l'admission est prononcée.

Les prélèvements effectués conformément aux statuts sur les droits d'auteur ont suivi une ascension marquée, due à la progression constante des droits d'auteur.

Pendant l'exercice 1869-70, le produit de ces prélèvements n'atteignait encore que 9,462 francs. Il est vrai qu'à cette époque la retenue sur les droits d'auteur était seulement de 1/2 0/0.

En 1879-80, les retenues de 1 0/0 produisaient 24,978 fr. ;

En 1890-91 : 32,926 fr. ;

En 1901-1902 : 40,988 fr. ;

En 1906-1907 : 66,248 fr.

Aux prélèvements de 1 0/0 effectués sur les droits des auteurs vivants, ou morts depuis moins de cinquante ans, il faut joindre les droits exigés par la Société sur les pièces du domaine public, et qui sont versés pour la totalité à la caisse sociale. C'est une source de revenus qui est sujette à des changements très sensibles, car rien n'est plus variable que les emprunts plus ou moins larges faits chaque année par les théâtres au vieux répertoire.

En 1869-70, le domaine public rapportait 3,165 fr. ;

En 1879-80 : 54,996 fr. ;

En 1890-91 : 38,140 fr. ;

En 1901-1902 : 63,853 fr. ;

En 1906-1907 : 62,208 fr.

A ces ressources il convient d'ajouter les redevances diverses exigées des directeurs par les traités généraux au profit de la Société, et qui fournissaient en 1906-1907 une somme de 29,827 fr. ; une somme considérable provenant de l'intérêt des valeurs appartenant à la Société, et qui formait pour l'exercice 1906-1907 un compte de 54,021 fr. ; puis des recettes extraordinaires, moins importantes et très variables, telles que les dons et legs faits à la Société, le remboursement de frais de traités ou de frais judiciaires, les indemnités versées par les directeurs en cas d'infractions aux traités, etc...

Directement ou indirectement, la fortune de la Société des Auteurs est donc principalement constituée par des prélèvements opérés sur les recettes des théâtres. De ce fait, elle se trouve soumise à des hausses ou des baisses fréquentes. Indépendamment des faits particuliers qui modi-

fient d'année en année la situation des théâtres — tels que faillites, fermetures à la suite d'une mauvaise saison, ou au contraire ouverture de scènes nouvelles, relèvement de scènes délaissées — des causes générales peuvent agir sur la prospérité des théâtres, d'une façon souvent fort imprévue. Les théâtres sont en effet une industrie de luxe qui subit, la première, le contre-coup de toutes les crises financières ou politiques, et aussi de ce qu'on peut appeler les crises de l'opinion.

Sans parler de l'exercice 1870-1871 qui, par le fait de la guerre, porta un coup sensible à la Société des Auteurs, l'incendie de l'Opéra-Comique, qui éloigna pour longtemps de toutes les scènes de Paris et de la banlieue un public effrayé, entraîna pour l'exercice 1887-88 une baisse considérable dans les recettes des théâtres. En 1894, la Commission résumait ainsi à l'Assemblée les influences ennemies du théâtre — car on parlait déjà beaucoup de la crise des théâtres :

« Les exigences des artistes, qui ne sont pas toujours en raison directe de leur valeur personnelle ! Les frais de toutes sortes qui augmentent journellement, alors que notre part de droits demeure immuablement la même depuis soixante-quatre ans ! Le droit des pauvres qui continue de frapper l'industrie des théâtres libres, comme il s'exerçait sous le régime du monopole ! Les circonstances climatériques, l'influenza, la politique, Panama, l'anarchie et sa propagande par le fait ! La stagnation des affaires, la timidité des bourgeois, le culte excessif du Parisien pour les billets de faveur ! Le développement des courses de chevaux avec le pari mutuel, et enfin l'envahissement passionné de la bicyclette, sont autant de causes fâcheuses ».

Ces causes latentes ont pour la plupart persisté, ou se sont aggravées.

Les artistes, secondés par une réclame toujours plus complaisante, ont des prétentions toujours plus coûteuses ; les théâtres, pour obéir aux exigences d'un public qui aime avoir ses aises, sont obligés à des frais plus lourds ; les champs de courses — malgré la suppression des bookmakers — ne sont pas délaissés. A la bicyclette a succédé la concurrence — combien plus déloyale et plus dangereuse — des automobiles. Le culte des Parisiens pour les billets de faveur est devenu un véritable fléau. Et la politique n'a pas cessé d'absorber les esprits. Le temps n'est plus où le peuple se contentait de demander : *panem et circenses*. A ce compte, la crise des théâtres est endémique.

Par contre, des événements commerciaux comme les Expositions universelles, viennent périodiquement verser dans la caisse de la Société l'or d'un Pactole international.

En 1889-90, le rapporteur constatait pour les droits d'auteur une augmentation de 625,000 fr. sur l'exercice précédent.

L'Exposition de 1900 donnait une majoration de 824,000 fr. sur l'exercice précédent.

Ce sont là des aubaines. Il faut en profiter, sans trop en espérer le retour.

A cette instabilité dans les ressources sociales est due sans doute la sage et prudente gestion dont la Société des Auteurs ne s'est pas départie. Les commissions qui se sont succédé n'ont cessé d'insister sur la nécessité de mettre de côté pour les mauvais jours possibles. Elles n'ont pas cédé aux tentations que suscitent les plus-values budgétaires. Et c'est avec une lenteur voulue qu'elles ont développé progressivement le service des pensions de retraite, qui est, depuis une vingtaine d'années, l'objet des préoccupations constantes de la Société.

*
* *

L'ensemble des ressources que nous venons d'indiquer est d'abord consacré aux diverses dépenses que nécessite le fonctionnement de l'association. L'excédent, c'est-à-dire le solde en caisse, constaté à la fin de chaque exercice, est mis en réserve, et vient grossir d'une année à l'autre l'actif social. Il est converti en valeurs, conformément aux prescriptions de l'article 7 des statuts qui porte :

« Toutes les dépenses acquittées, l'excédent des recettes sera converti en rentes sur l'Etat, ou en autres valeurs solides, au profit de la Société ».

Les comptes de la Société, tels qu'ils sont établis à la fin de chaque exercice, se sont toujours, sauf de rares exceptions, soldés par des excédents de recettes, souvent considérables, qui constituent aujourd'hui à la Société une réserve fort importante.

Cette fortune était ainsi composée pour l'exercice 1906-1907 :

1° Valeur des titres au prix d'achat. .	4,585,091 fr.
2° Mobilier et bibliothèque	55,551
3° Solde en caisse.	102,218
Total	<u>4,742,860 fr.</u>

Tel est le chiffre de l'actif social qui devrait être mis en partage, si la liquidation de la Société était demandée par les deux tiers des sociétaires ayant droit de vote, au terme fixé par les statuts.

Jusqu'en 1904, seuls les sociétaires pouvaient être appelés, le cas échéant, au partage de l'actif social. Les statuts de 1904 y ont admis indistinctement tous les membres de l'association.

L'article 26 des statuts règle ainsi la procédure : « A l'expiration de la Société, la liquidation sera opérée par la Commission alors en fonctions, assistée des agents généraux et du contrôleur général, suivant le mode qui sera réglé par l'Assemblée générale ».

Depuis 1829 la question s'est posée une seule fois, en 1879. Le partage se fit alors, non pas proportionnellement aux prélèvements effectués sur les droits de chaque sociétaire, c'est-à-dire proportionnellement à ce que chacun avait apporté à la Société, mais par parts égales : répartition évidemment plus démocratique.

Les statuts prévoient également la constitution d'un fonds de bénéfices partageables, qui comprend, aux termes de l'article 8, les revenus non dépensés des sommes placées au profit de la Société. Ce fonds de bénéfices apparaît chaque année dans le solde en caisse constaté à la fin de l'exercice.

Les statuts de 1904 — confirmant sur ce point les statuts de 1879 — admettent au partage des bénéfices les différentes catégories d'associés.

Le partage a lieu sur la proposition qui en est faite à l'Assemblée générale par la Commission, lorsqu'elle juge convenable d'y procéder. La décision doit être votée par les deux tiers des sociétaires, ou recueillir postérieurement leur adhésion.

La procédure n'est pas laissée au choix de l'Assemblée générale. Les statuts prescrivent que la répartition ait lieu au marc le franc, et au prorata des versements faits par les associés, en raison du 1 0/0 prélevé sur les droits d'auteur.

Ces dispositions des statuts sont dues visiblement à la préoccupation d'affirmer, par la constitution d'un fonds de bénéfices, et la réglementation du partage, le caractère de

Société civile que l'association des auteurs a tenu à se donner. En fait, depuis la fondation de la Société, aucun partage de bénéfices n'a eu lieu, à moins qu'on ne dise qu'il y a eu répartition des gains, lorsqu'en 1879, on procéda à la liquidation de l'ancienne Société.

*
* *

Aux termes de l'article 7 des statuts, les charges sociales se composent :

1° Des frais généraux de recouvrement, et des frais imprévus, après approbation de la Commission ;

2° Des frais judiciaires ou autres nécessités pour la rédaction et le maintien des traités, la défense des droits de la caisse et de ceux des associés contre les théâtres, et tous autres ayant des intérêts avec les auteurs et compositeurs.

Le chiffre des dépenses de la Société s'élevait à 184,195 fr. en 1906-1907, alors que les recettes étaient de 235,762 fr.

La plupart des articles de dépenses n'ont donné lieu, depuis la fondation de l'association, qu'à une augmentation fort légère des crédits. Ainsi les frais de loyer, de personnel, d'abandon de droits perçus, et œuvres de bienfaisance, les frais de traités, les frais judiciaires, etc...

Deux articles ont nécessité des crédits plus variables, le service des secours, et surtout le service des pensions qui s'élevait, pour l'exercice 1906-1907, à 98,700 francs, absorbant beaucoup plus de la moitié du budget de l'association.

Les statuts de 1837 prévoyaient déjà une caisse de secours et de prévoyance : tous les associés, à quelque titre qu'ils fissent partie de la Société, avaient d'ailleurs droit à en bénéficier. La répartition en était confiée à la Commission.

En 1879, la composition de cette caisse a été ainsi arrêtée :

1° Une somme de 109,000 francs environ, provenant

d'un versement de 300 francs prélevé sur l'apport social fait par les 366 sociétaires ayant, à cette date, signé les nouveaux statuts ;

2° La moitié du prélèvement statutaire de 1 0/0 sur les droits d'auteur ;

3° La moitié des redevances imposées par les traités, au profit de la Caisse des pensions, aux directeurs des théâtres de Paris ;

4° La totalité des redevances payées par les théâtres de province et de l'étranger.

Ces ressources ont permis à la Société d'encourager discrètement dans une carrière difficile, de jeunes littérateurs sans fortune, que l'encombrement des théâtres condamne souvent, après des essais infructueux, au chômage et à la misère.

Le chiffre des secours distribués, qui s'éleva d'abord d'une façon constante, s'est trouvé réduit depuis une dizaine d'années, à cause des charges toujours plus lourdes que le service des pensions a fait peser sur le budget social.

En 1879, la Commission décida qu'il serait servi dix pensions de 600 francs aux membres les plus âgés ; le droit à la retraite n'était ouvert qu'aux seuls sociétaires comptant soixante ans d'âge et vingt-cinq années de sociétariat. La Commission était chargée de pourvoir aux vacances en désignant les nouveaux titulaires.

La pension est un droit, non une faveur : aussi ne peut-elle être refusée ; toutefois, si le paiement vient à en être suspendu, pour insuffisance de ressources, le titulaire n'a pas d'action contre la Société.

Le nombre des pensions fut augmenté sans relâche depuis 1880. Dès qu'il semblait possible de l'accroître, sans compromettre l'équilibre budgétaire, la Commission se hâtait

de donner satisfaction à de nouveaux candidats. Elle était d'ailleurs poussée dans cette voie par les sociétaires, qui, dès le début, n'ont cessé de réclamer une admission plus large et plus aisée à la retraite. Chaque année, un membre de l'assemblée, se faisant l'interprète du sentiment général, proposait qu'on créât des pensions nouvelles. Une année même, un sociétaire, estimant sans doute que la prose était insuffisante à traduire les vœux de l'assemblée, exprimait son désir dans une allocution en vers (1).

Tandis que les pensions augmentaient, les secours diminuaient. Conséquence toute naturelle d'ailleurs. Il serait injuste, en effet, d'y voir une tendance de la Société à restreindre le budget de ses générosités, et à réserver pour les pensions, dont bénéficient les seuls sociétaires, des fonds jusqu'alors destinés à secourir la détresse des autres membres de la Société, et en particulier des stagiaires. Une part des secours a toujours été, dès l'origine, réservée à certains sociétaires âgés, retirés du théâtre sans y avoir fait fortune, — les carrières dramatiques ont parfois une triste fin. Les fonds qui étaient alloués à ces professionnels malheureux ont été simplement rattachés à un autre chapitre; ce qui leur était accordé d'une façon intermittente, et à titre de secours, leur est aujourd'hui servi d'une façon régulière, à titre de retraite. Cela n'a pas diminué la part des autres.

En 1903, la Commission décida d'améliorer encore la situation des pensionnaires. Le patrimoine social était appelé en effet à bénéficier de ressources nouvelles. Le droit de 10/0 perçu au profit de la Société sur les droits d'auteur avait été récemment étendu aux traités particuliers conclus par les agences avec l'étranger, traités jusqu'alors exempts de tout

(1) Assemblée générale du 6 mai 1891, *Annuaire 1890-1891*.

prélèvement. De plus, à l'occasion de la nomination d'un nouveau titulaire de l'une des agences, les deux agents généraux avaient offert spontanément d'abaisser de 10 0/0 à 8 0/0 les frais de perception en province. La Commission avait décidé d'affecter la moitié de l'économie réalisée à la caisse des pensions.

En présence de ces ressources nouvelles et presque inattendues, on résolut de porter de 1,000 francs à 1,200 francs le taux des pensions servies. L'année dernière, une nouvelle satisfaction a été accordée aux sociétaires : le taux des retraites a été élevé à 1,500 francs.

Un membre de l'Assemblée crut devoir exprimer quelques craintes au sujet de cette augmentation. Le service des pensions, aujourd'hui comme en 1879, se trouve assuré par un ensemble de ressources prélevées sur le budget annuel de la Société. Il n'est garanti par aucun capital. S'il survenait une guerre, une épidémie, disait M. Aderer, pourrait-on maintenir le taux actuel ?

Le président répondit assez justement que dans ce cas les pensionnaires ne toucheraient ni 1,500, ni 1,200, ni 1,000 francs : ils ne toucheraient rien du tout.

Cependant, les appréhensions de M. Aderer avaient ému quelques sociétaires. Ils pensèrent que le mieux n'est pas l'ennemi du bien, qu'une caisse de retraites, garantie par un capital respectable, est moins sujette à caution qu'un service de pensions alimenté par des revenus aléatoires.

On nomma une sous-commission, qui étudia le fonctionnement de diverses caisses de retraites publiques et privées. Quelques membres pensèrent même à soumettre la caisse des pensions de la Société au régime de la loi de 1898, à baptiser l'association du nom de Société de secours mutuels, ce qui lui assurerait enfin un statut juridique

défini, la mettant à l'abri de toute surprise; mais cette solution fut tout de suite écartée. En outre de la réglementation financière gênante à laquelle cette combinaison aurait assujéti la Société, l'association venait, au cours d'un procès récent, de voir reconnaître par les tribunaux plus formellement que jamais sa qualité de société civile, dont elle-même avait toujours un peu douté : ce n'était pas le moment de changer son étiquette juridique.

La sous-commission se contenta d'un projet plus modeste, grâce auquel la caisse sociale serait devenue tributaire de la Caisse nationale des retraites. Les pensionnaires de la Société, transformés en mutualistes convaincus, auraient eu chacun leur livret.

Aucun projet ne devait aboutir. Le rapporteur de l'exercice 1906-1907 n'eut pas de peine à convaincre ses confrères que la situation prospère de la Société était une garantie suffisante de sa solvabilité dans l'avenir. Il fit justement remarquer qu'un grand nombre des pensionnaires actuels avaient de beaucoup dépassé l'âge de soixante ans, lorsqu'ils furent admis à la retraite. Dans ces conditions, il était aisé de prévoir que le chiffre des pensions ne tarderait pas à se proportionner au nombre, — maintenant stationnaire — des membres sociétaires, et que de 73, — chiffre actuel — il se fixerait bientôt à 40. La dépense nécessaire au service des pensions correspondrait donc prochainement au revenu de la caisse, qui ne cesse de s'accroître, et qui s'est augmenté récemment des perceptions nouvelles faites à l'étranger sur les droits d'auteur. La situation n'avait rien d'alarmant : l'assemblée, rassurée, fut d'accord avec le rapporteur, pour s'en tenir au *statu quo* (1).

(1) Voir Assemblée du 8 mai 1907, *Annuaire 1906-1907*.

Les raisons données par le rapporteur l'année dernière ont leur valeur. Il n'en est cependant pas moins fâcheux, pour une caisse de retraites, de n'être pas à l'abri des fluctuations des recettes. Cette incertitude présente un autre inconvénient, moins direct, mais qui ne prête pas moins à la critique. Certains membres ont parfois laissé entendre que les discussions qui s'engageaient annuellement, entre tous les sociétaires réunis en assemblée, ne présentaient pas toutes les garanties d'indépendance désirables ; la Commission aurait toujours une prépondérance regrettable sur les membres de l'Assemblée, assurée des voix de ceux qui, par leur situation financière, dépendent plus étroitement de l'association, et par conséquent des commissaires qui la représentent. Il y a peut-être là une légère ombre au tableau, que les Commissions auront sans doute à cœur d'effacer.

Les Cadres de la Société

Sociétaires — Stagiaires — Héritiers et Cessionnaires

Les Cadres de la Société

Sociétaires — Stagiaires — Héritiers et Cessionnaires

Les statuts de la Société des Auteurs distinguent quatre catégories d'associés : les sociétaires, les stagiaires, les héritiers adhérents, les cessionnaires adhérents.

Les associés des deux dernières catégories n'ont accès dans la Société qu'à raison d'un titre ou d'un acte juridique, qui les appelle à recueillir le bénéfice de droits perçus pour le compte d'un autre. Ils n'ont dans la corporation qu'un intérêt indirect et limité, et ne sont soumis en revanche qu'à l'observation de certaines des clauses sociales. Ce sont des associés de rencontre. L'élément stable de l'association, ce sont ceux qui travaillent, c'est-à-dire les stagiaires et les sociétaires.

Cette distribution en deux classes des auteurs et compositeurs, est analogue à celle qui est faite, dans la Société des Gens de Lettres, entre sociétaires stagiaires et sociétaires définitifs.

Si elle ne date pas d'aujourd'hui, si, de bonne heure, les auteurs associés songèrent à réserver à certains d'entre eux le plein exercice des prérogatives sociales, ce n'est guère que depuis 1866 — ainsi que nous le verrons — que cette restriction devint plus sévère ; depuis, elle a été interprétée de façon de plus en plus étroite, jusqu'à établir entre les deux classes d'auteurs, inégalement traitées, une véritable séparation.

Les statuts de la Société, tels qu'ils furent élaborés en 1829, et régularisés en 1837 par acte notarié, ne prévoyaient, d'autre part, aucun versement préalable, aucun droit d'entrée de la part des auteurs, lors de leur adhésion au pacte social. Il n'en est plus ainsi aujourd'hui. Lorsqu'en 1879 la Société vint à expiration, il y eut une liquidation, suivie d'une reconstitution presque immédiate. Les sociétaires de l'ancienne Société furent admis de plein droit dans la nouvelle, à charge pour eux de reverser à la caisse sociale une somme de 550 francs environ, représentant ce qu'ils avaient touché dans la liquidation du fonds social.

Il fut d'ailleurs entendu que ceux qui ne consentiraient pas à ce versement, et emporteraient leur part de fonds social, ne pourraient plus avoir accès dans l'association qu'en faisant un apport d'une valeur double.

En dehors des anciens sociétaires, nul n'est plus actuellement admis à ce titre dans la Société, si, en outre des conditions spéciales exigées, il ne justifie d'un versement de 400 francs à la caisse sociale.

Les sociétaires ont seuls part à l'administration de l'association. Seuls, ils assistent aux assemblées, où sont discutées les questions importantes ; seuls, ils peuvent être appelés à siéger dans la Commission, pouvoir exécutif du syndicat. Enfin c'est pour eux exclusivement qu'a été organisé un service de retraites.

*
* *

Aujourd'hui, on ne devient guère sociétaire, qu'après avoir été stagiaire pendant un temps assez long. La Société ressemble aux corporations de l'Ancien Régime, où l'on était d'abord apprenti. Il fallait faire un chef-d'œuvre pour passer maître,

On n'exige pas des stagiaires qu'ils fassent un chef-d'œuvre. Mais on leur demande d'avoir quelques œuvres à leur actif. Le débutant qui a fait jouer une bluette en un acte, fût-ce même, à la Comédie-Française, un à-propos en vers célébrant le génie de Racine ou de Corneille, devait-il s'asseoir, sans autre forme de procès, à côté des célébrités du jour ? La Société ne l'a pas pensé. Et cependant, elle a senti que toute distinction comporte des inégalités, que ces inégalités peuvent paraître choquantes, en des temps de démocratie. Aussi a-t-elle pensé à se couvrir de l'autorité de Beaumarchais, un révolutionnaire de la première heure.

Les stagiaires sont en réalité de création beaucoup plus récente. Au début, tout le monde avait dans la Société le même titre, ainsi que des droits égaux. En 1838, on songea pour la première fois à distribuer les membres en catégories.

Pour avoir des assemblées peu nombreuses, des délibérations calmes, on distingua le droit de cité, et le droit d'élection. Une décision prise le 4 février 1838 ouvre largement à tous les auteurs joués, n'eussent-ils qu'un acte sur la conscience, l'accès au syndicat : ils bénéficieront de l'entremise des agents, et de la protection de la Société.

Pour avoir le droit d'élection, c'est-à-dire le droit d'assister aux assemblées et de désigner des membres de la Commission, il fallait avoir fait jouer, sur un des théâtres royaux, sans collaborateur, un ou deux ouvrages composant au moins deux actes, ou, en collaboration, un ou plusieurs ouvrages représentant au moins trois actes : sur les scènes secondaires, on exigeait, suivant les mêmes distinctions, trois ou cinq actes.

On ne se gêna pas d'ailleurs pour enfreindre, plus d'une fois, ces dispositions restrictives. Aussi en 1848 jugea-t-on opportun de simplifier la procédure,

On décida qu'il suffirait, pour siéger et voter aux assemblées, d'avoir fait, au théâtre de la Nation, au théâtre de la République, à l'Opéra-Comique, ou à l'Odéon, soit un acte, seul, soit deux actes, en collaboration ; un ou trois actes étaient nécessaires sur les autres scènes.

A la faveur de ces dispositions, le nombre jusqu'alors restreint des membres sociétaires s'éleva à près de 900.

Ce libéralisme ne dura guère : la Société crut devoir, en 1866, prendre des mesures prohibitives, que paraissait nécessiter le changement profond qui venait de se produire dans le régime des théâtres.

Les décrets de 1807 n'avaient autorisé qu'un très petit nombre de théâtres, qui devaient s'adonner chacun à un genre déterminé. Ceux qui pouvaient prétendre à être joués sur ces scènes formaient naturellement un groupe très restreint. La difficulté d'arriver, l'encombrement, étaient si grands, qu'il fallait toute l'audace d'une vocation irrésistible pour assiéger des portes à peine entre-bâillées. On ne faisait du théâtre, que si vraiment on se sentait du talent, et si l'on espérait y faire une carrière honorable.

Lorsque le décret de 1864 eut rétabli la liberté des théâtres, il s'ouvrit de toutes parts dans Paris des salles de spectacles : les barrières, qui séparaient les genres dramatiques, cédèrent sous la poussée des entreprises nouvelles. Ce furent de tous côtés des créations, plus ou moins intéressantes, plus ou moins viables — car la liberté, dans le théâtre, est presque toujours le signal de faillites nombreuses — mais qui déterminèrent les vocations les plus incertaines et les plus hésitantes. Désormais les portes étaient grandes ouvertes : tous les talents pouvaient s'employer, les plus divers et les plus minces, aussi bien que les plus solides et les plus reconnus. Non seulement les spécialités se subdivisaient à l'infini dans

la confusion des genres, mais encore les tempéraments dramatiques les plus douteux pouvaient trouver à s'essayer, quittes à se tourner ailleurs en cas d'échec. A côté des auteurs dramatiques de carrière, il y eut des auteurs de rencontre, à qui une heureuse idée, accompagnée d'un peu de chance, pouvait assurer une heure de vogue. Dès ce jour, le théâtre exerça dans le monde des lettres — d'ailleurs très élargi — cette attirance, que n'a cessé de lui valoir un genre de travail relativement facile, la complaisante bienveillance d'un public plus ou moins délicat, et les larges profits qu'il permet d'escompter. Tandis qu'un recueil de vers ne trouve pas d'acheteurs, qu'un livre sérieux se vend avec peine, qu'un roman agréable et qui plaît rapporte un bénéfice modeste, une pièce de théâtre, qui réussit moyennement, assure à son auteur un bénéfice sérieux, en même temps qu'elle lui donne une publicité, plus ou moins durable, mais très étendue. Il y a là de quoi tenter plus d'un amateur. Aussi le théâtre est-il souvent la première espérance des écrivains qui cherchent leur voie, et le dernier refuge des littérateurs maltraités ailleurs. La Société des Auteurs, qui ne comptait, avant 1864, que 500 membres associés, comptait en 1903, derrière son bataillon de sociétaires, une armée de plus de 4,000 stagiaires.

Au lendemain du décret de 1864, la Société, qui jusqu'alors avait présidé sans trop d'agitations aux destinées du monde du théâtre, administré ses intérêts dans le calme de ses séances académiques, prit peur de cette foule bigarrée, qui semblait vouloir forcer ses portes : elle la laissa se morfondre dans son antichambre.

D'où venaient ces jeunes auteurs qui réclamaient leur admission dans la Société, tout heureux de voisiner avec les maîtres, pleins d'années et de gloire ? Quels étaient leurs

titres, leurs travaux ? Quelles idées apportaient-ils ? Si la Société les acceptait en masse, n'allaient-ils pas, comme ils étaient le nombre, prétendre à examiner ses statuts, en discuter les clauses, peut-être en bouleverser la sage et patiente économie ? Les aînés eurent peur de leurs cadets ; avant de les accueillir, ils leur imposèrent un stage, pendant lequel ils pourraient mûrir leur talent et leurs idées. Suivant le mot du rapporteur de l'exercice de 1866, la Société se forma en Conseil de révision, priant les jeunes auteurs d'attendre et d'espérer.

C'est à la Commission qu'il appartient, en vertu des décisions qui furent prises à cette époque, de prononcer, suivant certaines règles fixes, sur leur admission au rang de sociétaires, qui les faisait participer à tous les avantages de l'association. Pendant ce temps d'épreuve, ils n'étaient pas d'ailleurs rejetés en dehors de la Société. Une telle solution eût été néfaste à l'association elle-même : celle-ci aurait pu voir s'élever du jour au lendemain une institution rivale, fondée par les jeunes auteurs, dont la concurrence eût créé une division des plus fâcheuses pour tous. La Société, tout en refusant aux stagiaires toute participation à son administration intérieure, leur ouvrait largement, et à la première réquisition, les bureaux de ses agences : moyennant un prélèvement modique consenti sur leurs droits, et un vœu d'obéissance absolue au pacte social, ils étaient assurés de toucher dans toute la France, au même titre, et d'après le même tarif que les sociétaires, les droits qui leur étaient dus pour la représentation de leurs œuvres.

La décision de la Commission qui réglait le sort des nouveaux membres stagiaires fut prise le 14 décembre 1866, et approuvée dans l'Assemblée générale du 25 mai 1867. Elle était ainsi motivée :

« Considérant que les demandes d'admission dans la Société deviennent chaque jour plus nombreuses, et que, si la Commission, chargée de les examiner, doit rester fidèle aux pensées libérales qui ont inspiré la réunion des auteurs et compositeurs dramatiques en une véritable famille, elle ne doit point oublier qu'elle a reçu le mandat de veiller aux intérêts légitimes des sociétaires actuels, et que ces intérêts seraient compromis, si des nouveaux sociétaires leur étaient incessamment adjoints, sans un contrôle sérieux et préalable ;

« Considérant qu'une collaboration plus ou moins effective, qu'une tentative plus ou moins sérieuse, que même quelques essais, qui peuvent être bientôt abandonnés, ne sont pas suffisants pour assurer dans la Société une place qui confère immédiatement au nouveau venu un droit sur une partie de l'actif commun, et une part d'influence sur la direction des affaires sociales ;

« Considérant toutefois qu'on ne saurait refuser d'une manière absolue aux postulants l'accès qu'ils sollicitent ; que, pendant le temps d'épreuve auquel ils doivent être soumis, il est utile et convenable qu'ils puissent se rattacher, dans une certaine mesure, à la Société, dont ils sont appelés à devenir membres ; que cette sorte de stage provisoire concilie tous les intérêts légitimes.

« Décide...

« ARTICLE 1^{er}. — A l'avenir, les candidats ne seront point admis de droit sur la seule justification d'une ou de plusieurs compositions dramatiques, à faire partie de la Société. A la Commission, représentant la Société et agissant en son nom, est réservé le droit d'examen et d'admission ; ses décisions seront prises à la majorité des voix.

« ART. 2. — Jusqu'à l'admission définitive des candidats comme sociétaires, dans les termes de la décision prise par

l'Assemblée générale du 25 mai 1866, ces candidats seront invités à remettre aux mains d'un des deux agents généraux de la Société un pouvoir contenant adhésion aux statuts sociaux, et autorisant l'agent choisi à représenter le futur sociétaire dans des conditions semblables à celles des sociétaires actuels » (1).

La décision du 25 mai 1866, à laquelle il est fait allusion dans la délibération précédente, et qui fut prise en Assemblée générale, déterminait les conditions d'après lesquelles la Commission aurait à prononcer à l'avenir l'admission au rang de sociétaire, donnant droit d'entrée et de vote aux Assemblées générales. Elle demandait que le candidat justifiât d'un certain nombre d'actes joués, nombre variable suivant l'importance de la scène sur laquelle ils avaient été représentés.

Pour prononcer le *dignus est intrare*, la Société exigeait un acte sans collaboration, ou deux actes en collaboration joués à l'Opéra, à la Comédie-Française, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Lyrique ou au Théâtre-Italien. Il fallait trois actes sans collaboration, ou six actes en collaboration, au Gymnase, au Vaudeville, aux Variétés, ou au Palais-Royal; cinq actes ou dix actes — suivant la même distinction — à la Porte-Saint-Martin, au Châtelet, à la Gaité, ou à l'Ambigu. Là s'arrêtaient les classifications. Est-ce à dire que les autres théâtres non classés, théâtres déjà nombreux, ne pussent, en aucun cas, faciliter aux auteurs l'accès au sociétariat? Cela eût été fort injuste; car il arrive souvent que des œuvres fort intéressantes voient le jour dans des théâtres secondaires, pour être reprises plus tard sur des scènes plus importantes. Mais, comme toute distinction eût été fort

(1) *Annuaire de la Société*, tome I^{er}, pages 117 et suiv.

arbitraire pour ces scènes de second ou de troisième ordre, pour lesquelles le succès ou le mérite de l'œuvre sont de plus sûrs guides, la Commission se réservait le soin d'apprécier en toute liberté s'il y avait lieu d'admettre au sociétariat un auteur joué dans l'un de ces théâtres.

Sans doute, cette liberté d'appréciation n'était pas sans inconvénient ; il est toujours fâcheux de donner à quelques auteurs le droit de juger les œuvres de leurs confrères. Mais elle ne s'appliquait évidemment qu'à des cas exceptionnels, où le succès d'une œuvre aurait en quelque sorte, par la volonté souveraine du public, forcé la main à la Commission : c'était une porte ouverte pour des situations autrement sans issue, et qui rachetait un peu ce que toute réglementation, fondée sur une comptabilité matérielle, qui ne tient nul compte de la valeur littéraire, ni même du goût du public, a forcément de rigide et d'aveugle.



Lorsque la Société se reconstitua, en 1879, la distinction entre sociétaires et stagiaires prit place dans les statuts.

Les stagiaires, qui jusqu'alors étaient de simples donneurs de pouvoirs, n'entrant en relation, pour ainsi dire, qu'avec les agences, devinrent d'ailleurs, dès ce jour, des associés, au même titre que les sociétaires.

En même temps, des conditions plus dures furent mises à l'accession au sociétariat.

Aux termes des statuts, le candidat devait justifier :

1° D'un minimum de cinq actes représentés sans collaborateur, ou de la valeur de dix actes représentés pour sa part personnelle de collaboration, sauf pour l'Opéra et le Théâtre-Français, où ce minimum ne sera pas rigoureusement obligatoire.

La Commission dressera le tableau des théâtres qui compteront ou ne compteront pas pour l'admission.

2° D'un apport de quatre cents francs en espèces.

Cet apport sera effectué par voie de retenue sur les droits d'auteur :

1° Il sera tenu compte à l'auteur du un pour cent prélevé, aux termes des présents statuts, depuis le jour où la perception a commencé pour lui ;

2° Il sera fait, à partir du jour de son admission, un prélèvement supplémentaire et temporaire de cinq pour cent sur tous ses droits d'auteur.

Lorsque ces deux prélèvements réunis auront atteint le chiffre de quatre cents francs, le nouveau sociétaire pourra prendre part aux Assemblées générales, et ses droits n'auront plus à supporter que la retenue de un pour cent.

Toutefois, le paiement des quatre cents francs ci-dessus stipulé pourra être immédiatement complété en espèces, lorsque l'admission aura été prononcée.

Il semble au premier abord que cette exigence d'un apport de quatre cents francs fût une difficulté de plus pour l'admission au sociétariat, et constituât un véritable cens. Il n'en est rien. Cet apport, les statuts de 1879 l'exigeaient également, nous l'avons vu, des sociétaires de l'ancienne Société qui demandaient à faire partie de l'Association reconstituée. Il n'était que juste, dès lors, d'imposer aux stagiaires admis aux mêmes avantages, aux mêmes prérogatives, une cotisation égale.

En permettant d'ailleurs au candidat de compléter immédiatement, par un versement de fonds, l'apport exigible, la Société s'abstenait de mettre une entrave quelconque à son admission. Si, de toute nécessité, l'auteur eût dû constituer cette mise par voie de prélèvement sur ses droits, il est cer-

tain que la mesure prise en 1879 eût fait dépendre l'admission du succès plus ou moins grand de ses œuvres, puisque les prélèvements sont proportionnels aux recettes. Mais c'était une simple faculté pour le candidat : au lieu d'attendre que le versement normal de un pour cent, combiné avec le versement extraordinaire de cinq pour cent, ait rapporté à la Société une somme de quatre cents francs, il lui était loisible de désintéresser de suite la caisse sociale. D'autre part, dès le jour où il a fait jouer le nombre d'actes réglementaire, il est sociétaire — les statuts le disent expressément — quitte à ne voir régulariser sa situation, et à ne jouir effectivement des avantages du sociétariat, que lorsque la question d'argent aura été résolue.

Mais il est à peine besoin de faire remarquer combien les conditions nouvelles étaient, quant au reste, plus rigoureuses que les anciennes. Au lieu de deux ou trois actes, c'est cinq actes dont il faudra justifier à l'avenir. En outre, les théâtres qui comptent pour l'admission ne sont plus nommément désignés dans une décision prise par l'Assemblée générale. C'est à la Commission qu'est laissé le soin de dresser — sans appel — le tableau de ces théâtres, et de le remanier, lorsqu'elle le jugera bon. Sans doute cette instabilité est plus en harmonie avec la fortune changeante des théâtres, qu'une mauvaise chance peut conduire à la ruine, ou qu'un succès durable peut consacrer définitivement. La Commission tient leur état civil : elle enregistre les naissances et les décès, et modifie sa liste au gré du goût du public. Mais, d'autre part, il dépend d'elle, par ces révisions, de diminuer arbitrairement le nombre des stagiaires admis au sociétariat, lorsque les demandes affluent.

Hors du tableau, d'ailleurs, point de salut. Les statuts n'admettent pas cette heureuse correction de toute classifi-

cation étroite, que les décisions de 1866 prévoyaient : quel que soit le mérite d'une œuvre, ou le succès qu'elle a obtenu, elle n'entre point en ligne de compte, si la scène sur laquelle elle a été jouée n'est pas dans l'enceinte consacrée par la Commission.

Cette politique de protectionnisme devait irriter les stagiaires, qui, depuis 1864, ont toujours formé la grande majorité du monde des auteurs dramatiques : ils s'impatienzaient d'être soumis pendant de longues années à un apprentissage un peu humiliant, qui les admettait à être membres d'une Société, dont ils ne faisaient pas véritablement partie.

Leurs plaintes se firent particulièrement vives vers 1887, et finirent par attirer l'attention jusqu'alors un peu indifférente des sociétaires.

Ils protestaient alors contre l'exclusivisme avec lequel la Commission avait dressé le tableau des théâtres qui comptaient pour l'admission. De parti pris, disaient-ils, on écartait les scènes d'avant-garde, celles qui s'ouvrent plus facilement aux essais des jeunes. Chaque jour, d'ailleurs, le public se chargeait de donner un éclatant démenti à ces restrictions injustifiées. Un stagiaire, M. Gandillot, ne venait-il pas justement d'obtenir un gros succès avec les *Femmes collantes*, qui avaient déjà deux cents représentations au théâtre Déjazet, un théâtre qui ne comptait pas.

Les stagiaires se réunirent en un syndicat de protestation. Ils organisèrent un petit parlement — ils étaient tout juste cinquante — formèrent des bureaux, votèrent des projets et des contre-projets. Enfin, après des discussions confuses et quelque peu orageuses, qui faisaient déjà redouter dans le public une scission avec la Société, ils décidèrent — un peu tard peut-être — d'en référer à leurs confrères sociétaires, et de présenter leurs doléances à la Commission.

Ils avaient condensé leurs revendications, réduites à un minimum, qui semblait acceptable, en un texte dont ils réclamaient l'insertion dans les statuts, et qui fut soumis à une assemblée générale.

« Serait sociétaire, portait ce projet, l'auteur ou compositeur qui aurait ou *aurait eu* dans les théâtres ou *cafés-concerts* existants, ou dans les établissements similaires disparus, un nombre d'actes joués correspondant à vingt-cinq parts.

Tous les établissements de France et de l'étranger, ayant traité avec la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, devraient être classés dans un des cinq ordres du tableau suivant :

1 ^{er} ordre :	Valeur d'un acte.		5 parts.
2 ^e	—		4 —
3 ^e	—		3 —
4 ^e	—		2 —
5 ^e	—		1 —

Au lieu de dix actes, comme part personnelle de collaboration, ou de cinq actes, sans collaboration, on exigerait donc au moins 50 ou 25 parts; mais, tandis qu'un petit nombre de théâtres seulement étaient classés par la Commission parmi ceux qui comptent pour l'admission, tous les théâtres auraient compté désormais, suivant une proportion variant avec leur importance.

Il faut avouer que la rédaction proposée n'était pas heureuse. S'il était désirable d'augmenter dans la plus large mesure la liste des scènes classées, il était peu raisonnable d'y comprendre, suivant une graduation d'ailleurs compliquée, et qui serait devenue forcément des plus arbitraires, tous les théâtres de Paris, de France et de l'étranger. Mieux valait abolir toute distinction entre sociétaires et stagiaires, que d'admettre au rang de sociétaire,

de préférence à tout autre, un auteur qui aurait eu l'heureuse fortune de faire jouer le nombre de pièces réglementaires sur n'importe quels tréteaux de la banlieue ou de la province.

Le rapporteur à l'Assemblée générale, M. Paul Ferrier, protesta également contre l'assimilation dangereuse que le projet établissait entre les théâtres et les cafés-concerts. Admettre les cafés-concerts dans le tableau des scènes qui comptent, n'était-ce pas une révolution, en même temps qu'une hérésie ? La Société des Auteurs s'était fondée pour le théâtre : les cafés-concerts relevaient, en principe, d'une autre Société ; si, pour défendre l'intérêt de quelques-uns de ses membres, la Société dramatique avait jugé nécessaire de prélever des droits — le plus souvent d'ailleurs par voie d'abonnement — dans certains de ces établissements, « où le culte de Thalie se mêle au culte de Gambrinus », il n'avait jamais été dans l'esprit de ses statuts de faire une place égale, au sein de la Société, aux auteurs joués dans les théâtres, et aux fournisseurs attitrés des music-halls.

Le langage un peu dédaigneux du rapporteur s'explique en 1887, où les cafés-concerts ne rapportaient à la Société qu'une somme minime, en regard des droits perçus dans les théâtres ; la Société ne parlerait peut-être plus aujourd'hui avec la même légèreté d'établissements sur lesquels elle lève un magnifique tribut.

Il n'en est pas moins vrai que l'assimilation proposée était contraire, aussi bien aux statuts de la Société, qu'aux préoccupations que le souci de l'art dramatique doit lui inspirer. Là encore les pétitionnaires n'avaient pas été bien inspirés.

Si elle repoussait le *pronunciamento* des stagiaires, la

Commission n'en était pas moins pour leur accorder certaines satisfactions. A côté des théâtres qui comptaient pour l'admission, et pour lesquels il n'y avait, à son avis, qu'à maintenir les règles en vigueur, ne convenait-il pas de faire une place à part à un certain nombre de théâtres, qui auraient donné des droits pour l'admission, quitte à imposer, pour ces scènes, des conditions plus sévères, soit quant au nombre d'actes joués, soit quant au total des droits perçus, ou au nombre de représentations obtenues ?

La Commission proposait d'étudier cette question, qui n'entraînait d'ailleurs aucune modification aux statuts, et l'Assemblée lui donna son approbation.

En conséquence, la Commission décida que tous les théâtres de Paris compteraient à l'avenir pour l'admission au sociétariat, mais qu'ils formeraient deux groupes. Le premier comprendrait les théâtres déjà classés sous le régime ancien, et pour lesquels il n'était rien changé ; le second comprendrait les autres scènes de Paris, pour lesquelles on exigeait, en outre des cinq actes représentés, que le prélèvement de 10/0 sur les droits du stagiaire eût rapporté à la Société la somme de 200 francs.

Le chiffre était fort élevé. La mansuétude dont la Commission disait avoir fait preuve n'avait rien de révolutionnaire. Aussi la réglementation nouvelle ne fit-elle qu'entr'ouvrir aux stagiaires les portes de la Société. Et la disproportion entre la pléiade des sociétaires et la masse des stagiaires ne cessa de s'accuser, devant le flot montant des auteurs dramatiques.

Dans les années qui suivent, les statistiques montrent que le nombre des stagiaires admis ne suffit pas à combler les vides qui se produisent dans les rangs des sociétaires, dont le groupe décroît d'une façon continue. En 1887 en effet,

alors que l'ancienne réglementation est encore en vigueur, on compte 800 stagiaires pour 393 sociétaires. En 1903, alors que les stagiaires forment une masse compacte de 3,311 littérateurs, il n'y a plus que 300 sociétaires, chiffre qui tend à se maintenir.

Le libéralisme de la Société pouvait être à bon droit taxé de modérantisme.

Cependant, nulle plainte ne parvint officiellement à la Société. Les stagiaires se résignaient-ils à leur sort? ou plutôt le succès douteux de leur première pétition les détournait-il de toute démarche nouvelle? Quoi qu'il en soit, en dehors de toute intervention de leur part, les conditions d'admission au sociétariat furent complètement modifiées en 1904, lors de la révision des statuts.

La nouvelle rédaction des statuts porte en effet, article 29 : « A l'avenir, tout auteur ou compositeur qui voudra faire partie de la Société, à titre de sociétaire, devra se faire présenter par deux parrains sociétaires, et adresser une demande écrite à la Commission, qui aura pleins pouvoirs pour prononcer sur cette demande au nom de la Société.

« Le candidat devra d'abord justifier d'un minimum de cinq actes, représentés sans collaborateur, ou pour sa part personnelle et proportionnelle de collaboration, ou d'une somme de droits d'auteur qui sera fixée annuellement par la Commission.

« Est également obligatoire un apport de quatre cents francs en espèces ».

[Suivent des dispositions analogues à celles qui avaient été déjà établies, pour la constitution de cet apport].

Ainsi, plus de théâtres qui comptent ou qui ne comptent pas. Le rapporteur, chargé de soumettre à l'Assemblée générale le texte des statuts proposés par la Commission, déclara

rait ne vouloir pas « laisser persister des castes dans une Société, qui est la plus belle expression de la démocratie ». Un double cens était établi pour le sociétariat, un cens en tant qu'argent, un cens en tant que production : l'un des deux suffit à autoriser une demande d'admission : pour être reçu sociétaire, il faudra justifier, soit de cinq actes joués sur une scène quelconque — ce minimum n'est d'ailleurs pas obligatoire pour le Théâtre-Français et l'Opéra, en faveur desquels on a toujours admis des dérogations — soit d'une somme de droits d'auteur annuellement fixée par la Commission.

Ces dispositions sont des plus simples : elles auraient été très libérales — peut-être trop — si les statuts n'y eussent mis un correctif très énergique.

Les statuts de 1879 disaient que la Commission prononcerait sur les demandes d'admission d'après les conditions fixées.

Prononcer sur une demande, d'après des conditions déterminées, c'est être dans l'obligation de l'accueillir dès qu'elle remplit ces conditions. Quand un stagiaire se présentait, avec le bagage dramatique que la Société lui imposait, la Commission était donc tenue de lui ouvrir toutes grandes les portes de l'association. De fait, avant 1904, on ne rencontre pas d'exemple d'un refus opposé par la Commission à une candidature en état d'examen.

Ce système avait évidemment un inconvénient, celui qu'offre toute réglementation fondée sur la matérialité des œuvres, et non sur leur valeur. Il ne faisait aucune différence entre l'écrivain de talent, et le faiseur, entre le véritable auteur dramatique, et l'écrivain de rencontre que le hasard a servi.

C'est ce danger que le rapporteur se flattait d'éviter avec la nouvelle rédaction :

« La Commission aura *pleins pouvoirs* pour prononcer sur cette demande, au nom de la Société ».

Pleins pouvoirs, cela veut dire que la Commission admettrait ou non les candidatures régulières « en son âme et conscience ». Cela permettait d'écarter du sociétariat « ceux qui ne seront pas des auteurs dramatiques, qui ne seront pas des professionnels, ceux qui bâclent des cinq actes... à la vapeur, ceux qui ne s'élèvent pas au-dessus du lever de rideau ».

Cette solution était d'ailleurs commandée, en quelque sorte, par les conditions beaucoup plus faciles auxquelles les candidatures se trouvaient désormais soumises. Cinq actes représentés, ou une somme de droits d'auteur perçus dans n'importe quel théâtre, ce n'était évidemment pas une preuve suffisante d'un réel talent dramatique.

Mais était-ce une solution bien sage, que d'encourager, comme le faisaient les nouvelles dispositions, un nombre considérable de candidatures, pour les soumettre ensuite à une condition, bénigne à première vue, mais qui « sous son apparente bonhomie » pouvait être fort rigoureuse : le choix et le bon plaisir de la Commission ? D'abord, quelle que dût être l'impartialité des membres de la Commission, il est toujours fâcheux de faire des auteurs juges de la valeur d'autres auteurs. En dehors des choix que des préférences personnelles peuvent inspirer, plus qu'un souci d'équité, les préoccupations d'art les plus légitimes peuvent, en pareille occurrence, faire écarter des demandes légitimes. Il pourra se faire que des auteurs, d'un talent consacré, refusent l'accès du sociétariat à un de leurs confrères, qui comptera des succès dans un genre qu'ils jugeront inférieur, mais qui, par les sommes élevées qu'il aura touchées, aura, plus qu'un autre, droit de cité dans

une société constituée pour la défense des intérêts matériels des auteurs. Il y a, semble-t-il, un danger égal, à ne retenir que les indications grossières que peut donner le succès d'une œuvre, sans tenir compte du talent qu'elle révèle, ou à poser en règle que seul le mérite littéraire donne entrée à la Société. Quelle est la Commission, savamment mélangée d'auteurs seulement habiles, et d'écrivains remarquables, qui pourra se flatter d'éviter à la fois ces deux écueils ?

Il semble donc que les plus mauvaises classifications vailent mieux que ce dangereux bon plaisir. En cela l'ancienne réglementation, fondée sur une distinction un peu arbitraire entre les théâtres qui comptent tout à fait, les théâtres qui ne comptent qu'à moitié, et les théâtres qui ne comptent pas du tout, était encore préférable à la nouvelle, et donnait, à défaut d'une garantie de rigoureuse équité, impossible à obtenir, une sécurité plus grande aux stagiaires.

Les pleins pouvoirs donnés à la Commission pour se prononcer sur des candidatures forcément plus nombreuses, n'étaient pas d'ailleurs pour accuser dans la Société des tendances plus libérales à l'égard des stagiaires ; le rapporteur avouait que la rédaction soumise à l'Assemblée générale était surtout due à la préoccupation de restreindre les admissions au sociétariat, et d'arrêter l'invasion toujours plus menaçante (?) des stagiaires. Les statistiques témoignent d'ailleurs de l'esprit dans lequel la réforme de 1904 a été conçue :

En 1904, on comptait 302 sociétaires pour 3,668 stagiaires ; en 1907, 301 sociétaires pour 4,058 stagiaires. C'est, plus encore qu'auparavant, la progression constante du nombre des stagiaires, et le *statu quo* pour les sociétaires,

*
* *

Telle est l'éloquence des chiffres, que, par leur nombre seul, les stagiaires auraient droit à toute notre sympathie. Mais ce n'est pas seulement notre sympathie qu'ils doivent exciter, au dire de certains, c'est surtout notre pitié.

On a souvent — surtout dans ces derniers temps — représenté les stagiaires comme de véritables parias dans la Société des Auteurs : si l'on en croit leurs plus chauds défenseurs, ils n'y auraient aucun droit ; leurs intérêts seraient délibérément sacrifiés à ceux des sociétaires, qui profiteraient indûment des fruits de leur travail ; la Société des Auteurs, qui, par la voix d'un de ses rapporteurs, se flatte d'être l'image fidèle de la démocratie, ne serait donc qu'une oligarchie étroite, imbue des préjugés de caste, où la masse des travailleurs se dévouerait au bonheur de quelques privilégiés.

Il est nécessaire de rétablir la vérité, et pour cela d'examiner quelles sont les conditions mises à l'admission des auteurs au titre de stagiaires, quelle est la situation qui leur est faite.

Les statuts de 1879 réglaient ainsi la procédure d'admission, dans leur article 28 :

« Tout auteur ou compositeur nouveau, qui ne sera pas encore dans les conditions du sociétariat, pourra être admis à faire partie de la Société comme stagiaire.

« Il devra présenter sa demande par écrit à la Commission, qui prononcera sur cette demande ».

Cela semblait dire que la Société était dans l'obligation d'accueillir dans son sein tout candidat ayant fait œuvre de compositeur ou d'auteur, c'est-à-dire ayant un ouvrage

reçu dans un théâtre, sans pouvoir, en aucun cas, discuter ses titres, et lui opposer un refus.

Cette disposition parut-elle à la Commission offrir des dangers, que l'on a peine à entrevoir? Quoi qu'il en soit, en 1904, la rédaction ancienne faisait place à une autre insérée dans les nouveaux statuts :

« Il devra présenter sa demande par écrit à la Commission, qui aura pleins pouvoirs pour prononcer sur cette demande ».

Pleins pouvoirs, cela veut dire que la Commission pourra, au besoin, refuser à certains auteurs l'accès de la Société. Le cas ne s'est jamais présenté, et cette faculté est une arme bien inutile mise aux mains de la Commission.

Les portes de la Société sont donc grandes ouvertes, j'entends les portes qui donnent accès dans l'antichambre, où séjournent fort longtemps les nouveau-venus. Rien de plus libéral, à cet égard, que les statuts de la Société dramatique, sinon peut-être ceux de la Société des Compositeurs et Editeurs de musique, qui sont d'ailleurs copiés sur les premiers. Point de droit d'entrée, point de cotisation annuelle, point de justifications à fournir sur son mérite, ou sur son œuvre littéraire. Dès qu'un auteur a fait représenter, sur une scène quelconque, une œuvre, si méchante soit-elle, il a droit à la protection du Syndicat, laquelle lui est largement accordée, à première réquisition, et sur le vu d'une simple demande d'admission ainsi conçue (1) :

« A Monsieur le Président,

« A Messieurs les Membres de la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques,

(1) Séance de la Commission du 24 décembre 1880, *Annuaire de la Société*, année 1881.

« Messieurs,

« Auteur d'un en ... acte, intitulé qui a été représenté le ... sur le théâtre de, j'ai l'honneur de vous demander mon admission dans la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, à titre de *Membre stagiaire*.

« L'Agent général de la Société, auquel j'ai remis mes pouvoirs, m'a donné connaissance de l'acte social, et je prends, dès à présent, l'engagement d'en exécuter fidèlement les prescriptions... »

On a souvent opposé, comme un modèle de libéralisme, les statuts de la Société des Gens de Lettres — qui a, dit-on, l'avantage d'être reconnue d'utilité publique, — à ceux de la Société des Auteurs dramatiques.

Cependant l'entrée dans la Société des Gens de Lettres est beaucoup plus difficile ; elle est subordonnée à des formalités plus gênantes, que le premier venu ne remplit pas.

« Tout homme de lettres, est-il dit dans le règlement intérieur de cette Société, qui désire faire partie de la Société des Gens de Lettres, doit fournir :

1° Son acte de naissance ;

2° La nomenclature de ses œuvres ;

3° Un exemplaire d'œuvres imprimées, représentant au moins la matière de quatre volumes, dont il est l'auteur, ou qu'il a écrites en collaboration avec un sociétaire ; sur ces volumes, deux au moins doivent avoir été publiés en librairie ;

4° Son adhésion aux statuts et au règlement.

Il dépose, en outre, entre les mains du Délégué, une somme de quatre-vingts francs... ».

Ce n'est pas tout encore. Les noms du candidat et de ses parrains sont inscrits dans la *Chronique*, l'organe de la Société, et tous les sociétaires sont invités à donner sur le

candidat les renseignements qu'ils possèdent. Une enquête a lieu, qui dure un mois, puis un rapport. Et le Comité décide, au scrutin secret, s'il admettra, s'il refusera, ou s'il ajournera simplement la candidature.

La différence est la même, si l'on examine la situation des stagiaires dans les deux associations.

L'adhésion au pacte social, exigée préalablement à toute admission dans la Société des Auteurs dramatiques, soumet les stagiaires aux mêmes obligations que les sociétaires.

Par contre ils sont assurés d'une protection égale. Leurs droits se calculent au même taux, et bénéficient des mêmes garanties que ceux des sociétaires. On ne peut nier le libéralisme de ces dispositions, qui réservent un traitement égal à tel membre illustre de la Société, à tel auteur en vogue, et au jeune écrivain, sans passé, et peut-être sans avenir, qui vient s'inscrire à la Société. Comme pour les sociétaires, leurs droits sont perçus, en France ou à l'étranger, par l'entremise des agents généraux ou des correspondants de la Société, moyennant le même prélèvement, très modique d'ailleurs.

*
* *

Mais là ne se bornent pas les droits des stagiaires. Ils sont appelés au partage des bénéfices réalisés par la Société. On l'a nié, notamment au cours du procès intenté à la Société, en 1904, par MM. Roy et Richemond. Les adversaires, pour les intérêts de leur cause, ont essayé de soutenir que les stagiaires n'avaient pas droit au partage des bénéfices. Il suffisait, disaient-ils, de se reporter à l'article 29 des statuts :

« Le stagiaire, y est-il dit, jouira des avantages de la

perception, de la protection de la Société, et il sera soumis aux mêmes obligations que les sociétaires ».

Il n'est pas question dans cet article du partage des bénéfices ; donc les stagiaires en sont exclus.

Mais l'article 29 des statuts n'énumère pas limitativement les droits des stagiaires ; il donne plutôt une indication générale. Et l'on pourrait soutenir, sans forcer les mots, que le partage des bénéfices est compris dans les termes vagues de « perception » ou de « protection ».

Il y a plus. L'article 8 des statuts porte en effet que les bénéfices seront répartis au marc le franc, et au prorata des versements faits par les copartageants, en raison du 1 0/0 prélevé sur les droits d'auteur aux termes de l'article 10.

Et l'article 10, qui éclaire l'article 8, dit que le prélèvement de 1 0/0 sera effectué sur les droits d'auteur, sans aucune distinction.

Ainsi les stagiaires subissent la retenue de 1 0/0, au même titre que les sociétaires, les héritiers, et les cessionnaires adhérents — personne d'ailleurs ne le conteste. Donc ils sont appelés éventuellement, et dans la proportion des sommes prélevées sur leurs droits par la Société, au partage des bénéfices. Sans doute, il ne leur appartient pas de décider le partage, puisqu'ils n'ont pas voix délibérative dans la Société. Mais cela ne porte aucune atteinte à leur droit d'y participer, le cas échéant.

Les stagiaires ont également part à la liquidation du fonds social, en cas de liquidation définitive, mais seulement depuis 1904. Les statuts de 1879 n'admettaient pas les stagiaires au partage de l'actif. Il avait paru équitable de réserver aux seuls sociétaires le fonds social, qui est constitué, non seulement par le prélèvement de 1 0/0 sur les droits d'auteur, mais aussi par un apport de 400 francs,

que font les sociétaires, et que ne font pas les stagiaires. Les statuts de 1879 portaient, article 28 :

« Les sociétaires ont seuls le droit de vote, et part à la liquidation du fonds social ».

Cette réserve a disparu des statuts votés en 1904. Tous sont désormais considérés comme associés, et, à ce titre, ont droit au partage des bénéfices et du fonds social. Aussi, quand, en 1904, les auteurs dissidents attaquèrent dans les conclusions qu'ils déposaient devant le tribunal, la validité de la Société, comme ne donnant pas aux différentes catégories d'associés, des droits égaux sur l'actif social, la Commission protesta par la résolution suivante qui fut prise à l'unanimité :

« La Commission, en présence des conclusions prises par MM. Chancel et Forest, proteste à l'unanimité contre l'interprétation donnée aux statuts par ces messieurs. Il résulte en effet des statuts votés en 1879 et en 1904, que les stagiaires, étant déclarés associés, ont droit, comme tels, au partage des bénéfices et du fonds social, dans la proportion de leurs versements ».

Le doute n'est donc plus permis. Il ne faudrait pas d'ailleurs voir dans ces concessions faites aux stagiaires, sans nulle intervention de leur part, une amélioration spontanée de leur situation. Les décisions prises à cet égard par la Société ont été inspirées visiblement par le désir d'affirmer le caractère civil de la Société, qui était un peu estompé, et qu'il a paru opportun de remettre en lumière, surtout lorsqu'en 1904 ses adversaires ont soumis les moindres clauses du pacte social à une analyse juridique minutieuse. Le partage des bénéfices et du fonds social, ce sont là d'ailleurs des concessions de pure forme : depuis 1829, date de la fondation de la Société par Scribe, l'hypothèse qu'elles

prévoient s'est réalisée une seule fois, en 1879, lors de la liquidation de la première association.

Une disposition — plus libérale — admet les stagiaires à la distribution du fonds de secours. Nulle différence n'est faite à cet égard entre les stagiaires et les sociétaires. Et même, comme les stagiaires sont le nombre, et que la misère atteint plus souvent les jeunes auteurs, qui attendent pendant des années de voir s'ouvrir à leurs essais les portes d'un théâtre, que les écrivains arrivés, assurés presque toujours de ne pas manquer de débouchés, il n'y a rien de surprenant à ce que les secours distribués aux stagiaires absorbent la plus large part du fonds de distribution. En 1905, au cours du procès de la Société des Auteurs, M^e Poincaré pouvait dire, sans craindre d'être démenti, que les stagiaires coûtaient plus à la Société, par les secours qu'ils lui demandaient, qu'ils ne lui rapportaient, par le prélèvement de 10/0 sur leurs droits. Sur les 600,000 de droits touchés en 1903-1904 par les stagiaires, la Société prélevait une somme de 6,000 francs. Or, chaque année, des secours leur sont distribués pour une somme supérieure.

L'avocat de la Société profitait de cette constatation pour faire honneur à l'association de son caractère vraiment démocratique. Assurément cela prouve l'impartialité de la Société, en matière d'assistance. Il ne faut pas toutefois exagérer son mérite. Du moment que les statuts prévoient un fonds de secours, il eût été à tout le moins étrange, sinon impossible, d'exclure de la répartition les jeunes auteurs, dont les appels sont forcément plus fréquents et plus pressants.

*
* *

Ce qui différencie aujourd'hui les stagiaires des sociétaires, c'est seulement qu'ils n'ont pas droit à pension, et

qu'ils n'ont aucune part à l'administration de la Société; ils n'assistent pas aux Assemblées générales, et ne peuvent être nommés membres de la Commission.

La situation faite aux stagiaires dans la Société des Gens de Lettres est certainement beaucoup moins favorable. « Les adhérents, aux termes de l'article 8 du règlement de cette Société, ne sont aptes, ni à voter, ni à assister aux Assemblées générales, ni à prendre une part quelconque à l'administration de la Société; ils ne peuvent participer ni au crédit littéraire, ni aux secours, ni à la caisse des retraites ».

Cependant ils ne se sont jamais plaints de leur sort.

Pourquoi cette anomalie? Pourquoi les stagiaires de la cité Rougemont se désintéressent-ils de l'administration de leurs intérêts, alors que leurs camarades de la rue Hippolyte-Lebas protestent si violemment contre leur exclusion des Comités et des Assemblées délibérantes? Cela tient au rôle très différent que se sont donné ces deux corporations littéraires.

Dans la Société des Gens de Lettres, ce que les écrivains mettent en commun, c'est le droit d'autoriser la reproduction de leurs ouvrages, à un taux qui est le même pour tous. Encore les journaux et les périodiques qui sont abonnés à l'association n'ont-ils pas abdiqué par là même le droit de reproduire les œuvres des littérateurs non affiliés au syndicat. Mais la Société n'a jamais pensé à se substituer à ses membres, lorsqu'ils discutent avec les éditeurs, les directeurs de journaux ou de revues, le prix de la ligne, ou le pourcentage sur les exemplaires mis en vente. Elle n'a jamais émis la prétention de soumettre à un tarif commun l'ensemble de la production littéraire, de dire que le romancier à la mode toucherait autant que le plus obscur des noircisseurs de papier. Et cette proposition paraîtrait absurde, à l'énoncer seulement.

C'est pourtant ce que fait la Société des Auteurs dramatiques, pour la représentation des pièces de théâtre. Cela semble tout naturel, et ce fut le but poursuivi par la Société, dès ses premières ébauches d'organisation.

Lorsque, sous la Révolution, les auteurs dramatiques, affranchis du bon plaisir des directeurs de théâtre, songèrent à s'assurer un profit honorable, leur première pensée ne fut-elle pas d'imposer à toutes les scènes de Paris, pour tous les auteurs, un prélèvement identique sur la recette ? Cependant il peut paraître étrange qu'un directeur soit forcé d'abandonner la même part de ses bénéfices, qu'il s'adresse à un auteur coutumier du succès, ou à un inconnu qui tente un coup d'essai : car tous les coups d'essai ne sont pas des coups de maître. Une bonne logique commerciale ne veut-elle pas que les profits se mesurent aux risques ? Les comédiens, à l'origine, en usaient autrement, lorsqu'ils offraient deux cents louis à l'écrivain en renom, et la gloire d'être joué par eux, au débutant.

Certes, les auteurs ont été conduits à cet illogisme, au moins apparent, par la nécessité d'assurer leur sort, et par l'impossibilité constatée de se défendre contre l'arbitraire par aucune règle fixe et certaine. D'aucuns — qui disent soutenir les intérêts des jeunes auteurs — voudraient que l'on revint à la libre concurrence, au jeu normal de l'offre et de la demande, qu'on renversât ainsi l'équilibre savant obtenu par les patients efforts de la Société des Auteurs ?

Nous verrons plus tard si ce retour en arrière est désirable, pour ceux-là mêmes qui l'appellent de leurs vœux, si les leçons du passé ne suffisent pas à détruire ce rêve du directeur juste et généreux, semblable au bon despote, qui donnerait à chacun ce qui lui est dû équitablement.

Pour le moment, il nous suffit de constater que cette règle

qui oblige les directeurs de théâtre à abandonner aux auteurs, quels qu'ils soient, la même part de la recette, règle qui est le fondement même de l'association, peut paraître *a priori* préjudiciable, dans une certaine mesure, aux intérêts des jeunes. Quelle sera en effet l'attitude du directeur, tenu de payer le même prix au débutant, et à l'écrivain vieilli dans la carrière ? Il fera ce que ferait à sa place tout commerçant, tout industriel raisonnable : entre les diverses œuvres qui lui seront offertes, il choisira, je ne dis pas la meilleure — car nous aurions une littérature dramatique incomparable — mais celle qui lui paraîtra présenter les plus grandes chances de succès. A quel signe se fierait-il ? Lira-t-il les pièces ? Il le devrait sans doute ; mais l'expérience prouve que bien peu de directeurs ont le courage de se condamner à la lecture indigeste des centaines de manuscrits qui viennent, au jour le jour, et par ordre d'arrivée, prendre place dans les archives de son théâtre.

Quand bien même il aurait la conscience et le temps de lire tout ce qu'il reçoit, il risquerait encore de commettre les erreurs les plus graves. Il est rare que la direction d'une scène soit confiée à un homme de lettres, ou tout au moins à un amateur d'un jugement exercé, et d'un goût sûr. Le plus souvent, la confiance des commanditaires ira à un homme d'affaires heureux, ou — ce qui est assez dans nos mœurs — à un artiste, qui, pour connaître fort bien son métier, est sujet tout autant, et parfois plus qu'un autre, aux préjugés, à la routine, ou aux innovations malencontreuses.

Le directeur fût-il d'ailleurs un connaisseur éclairé, quoi de plus difficile et de plus trompeur que de chercher à prévoir, entre diverses œuvres, celle qui rencontrera la faveur du public, celle qui connaîtra les centièmes

représentations ? On peut, sans risquer de commettre des erreurs trop grossières, prédire la vogue d'un ouvrage de science ou de critique, voire même d'un roman ou d'un volume de vers. Mais rechercher et doser les éléments de succès d'une pièce, c'est presque aussi compliqué que de trouver la quadrature du cercle. Le succès, au théâtre, est autant une affaire de hasard que d'habileté. Combien d'œuvres qui, acceptées d'enthousiasme, connurent le four noir, ou le froid succès d'estime ? Combien, reçues avec défiance, excitèrent l'engouement du public ? Le spectateur se charge de mettre en défaut les critiques les plus habiles. L'auteur lui-même doit s'abstenir de toute prévision. Souvent les passages les plus travaillés, les effets les plus escomptés, passeront inaperçus, alors que d'un mot qui n'était pas cherché, d'une scène qui n'était pas amenée, jaillira le rire ou l'émotion.

Cruel embarras pour le directeur, qui, s'il était irrésolu par nature, pourrait, comme le héros de Buridan, mourir de faim, dans l'abondance des manuscrits.

Heureusement pour lui, il a un critérium qui le dispense de réfléchir : c'est le nom de l'auteur.

Il se dira qu'il y a de grandes chances pour que l'écrivain en vogue n'apporte pas une mauvaise pièce, et qu'en tout cas, fût-elle mauvaise, son nom, à lui seul, sera une réclame suffisante pour qu'elle obtienne un nombre honorable de représentations. Enthousiaste, ou simplement curieux, avide d'applaudir, ou de discuter, ou de critiquer, le public viendra. Et la grande affaire est qu'il vienne. Après, qu'il dise du mal de l'auteur,

« C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant ».

L'insuccès dépasse-t-il les prévisions que l'on pouvait

raisonnablement faire ? le directeur aura l'excuse du public, et le pardon de ses actionnaires. Il aura l'air d'un honnête homme, victime d'un mauvais procédé, d'un commerçant trompé sur la marchandise. Et tout le monde sera avec lui.

Mais quelle ne sera pas la responsabilité du directeur envers l'opinion, envers ses commanditaires, s'il s'avise de jouer un jeune, un inconnu ? Il faudra lutter pour se faire écouter, forcer une attention distraite pour provoquer les applaudissements, désarmer une critique méfiante, si elle n'est pas hostile *a priori*. Le talent, ou simplement la chance fait-elle défaut ? Ce ne sera plus le succès d'estime, ce sera l'échec lamentable, et sans appel, au milieu d'une foule indifférente. Et le directeur sera sans excuse.

C'est une grosse partie à jouer : on conçoit qu'il hésite.

Et, pour vaincre sa répugnance très naturelle, l'auteur ne sera en mesure de le tenter par aucune concession : la Société ne lui permet, ni de renoncer par avance à ses droits, en cas d'échec, ni de garantir, à ses risques et périls, un nombre de représentations limitant le déficit éventuel, ni même d'accepter, pour se faire bienvenir, une réduction de ses droits. Comment, à prix égal, l'auteur en renom ne l'emporterait-il pas sur le premier venu ?

Le malaise, dont se plaignent les jeunes, s'aggrave des embarras financiers dans lesquels se débattent aujourd'hui la plupart de nos scènes. Les exigences du public, les prétentions des artistes, les nécessités de la concurrence ont élevé considérablement dans la plupart des théâtres la moyenne des frais généraux. Un directeur n'espère plus guère s'enrichir ; tout ce qu'il demande, la plupart du temps, c'est de ne pas être au-dessous de ses affaires, ou de ne pas l'être trop. Dans des conditions aussi précaires, c'est moins le désir de gagner qui l'anime, que la peur de perdre. La

crainte d'un échec l'arrêtera, bien plus que ne l'incitera l'espoir d'un gros succès. S'assurer un minimum de représentations couvrant les frais généraux, permettant de payer les artistes, les décors, et la figuration, voilà souvent toute l'ambition de ce personnage très peu ambitieux. Et cela sert encore admirablement les intérêts des auteurs arrivés, qui peuvent à peu près sûrement répondre de ce minimum. L'œuvre signée d'un nom connu, même si l'on n'a qu'une confiance médiocre dans sa valeur, tentera le directeur, car elle couvrira sans doute ses frais. Aussi la préférera-t-il à l'œuvre plus solide peut-être, mais signée d'un nom sans éclat, qui risque d'avoir une carrière plus brillante, mais dont l'échec bouleverserait irrémédiablement un équilibre financier toujours instable.

Ce calcul étroit, dira-t-on, ou plutôt ce goût pour l'*aurea mediocritas*, qui est bien le vice de beaucoup de nos grandes scènes, n'est pas le fait de tous les entrepreneurs de spectacles. Ne voit-on pas, à chaque instant, des directeurs qui arrivent avec la ferme volonté de faire quelque chose, de réaliser leurs rêves d'artistes ? N'adressent-ils pas à la jeune littérature des appels pressants, indifférents au passé des auteurs, pourvu qu'ils apportent une œuvre intéressante, plus attirés même par un nom inconnu, que par un nom célèbre, et qui leur semble déjà démonétisé ?

Sans doute — et cela est très heureux — de l'ombre trouble où s'agitent tous les artistes en quête d'une commande, il surgit fréquemment des novateurs. Mais ces novateurs sont aussi des désespérés. Il leur faut frapper un grand coup, sous peine de disparaître. Ils jouent leur chance, ceux-là, sans tenir compte des difficultés avec lesquelles leurs concurrents sont aux prises. Si la fortune leur est contraire, ils feront faillite, ils sombreront... pour un temps.

S'ils réussissent, que le public vienne, et que la caisse s'emplisse, ils se rangeront. Leur scène, désormais classée, subira la loi générale, et sera soumise aux mêmes conditions d'existence que les autres. Devenus conservateurs, ils raisonneront en hommes d'affaires ; et, fatigués de découvrir les talents, ils laisseront à d'autres le soin de ces révélations périlleuses.

Il n'est pas de règle qui n'ait ses exceptions. L'exemple de M. Antoine est là pour le prouver. Lorsque le Théâtre-Libre se fonda, son programme ne fut-il pas de convier Paris à entendre, pendant une soirée, puis pendant trois, des œuvres qui se renouvelaient sans cesse, de révéler au public des écrivains, qui apportaient au théâtre autre chose que la centième édition d'une situation trop exploitée, qu'une certaine habileté à copier leurs devanciers ? Pourtant cette initiative généreuse obtint le plus vif succès. M. Antoine est toujours resté fidèle aux traditions qu'il avait inaugurées ; le théâtre moderne lui doit plus d'un nom, plus d'une œuvre vigoureuse dont il s'est enrichi. Non seulement la faillite n'a pas ruiné son entreprise, mais il a réussi à recruter, au boulevard de Strasbourg, une clientèle fidèle, qui, lorsqu'il est parti, n'a pas désappris le chemin du Théâtre-Antoine.

C'est vrai... mais c'était M. Antoine. De telles initiatives encouragent et font naître les talents : elles exercent, sur les lettres et sur le public, la plus salutaire influence. Mais elles sont éphémères, et la contagion n'est pas à craindre. Œuvres d'un homme et d'un moment, elles marquent dans les annales dramatiques.

Les jeunes sont donc maltraités au théâtre : le règne de la Société, loin de leur créer des débouchés, semble plutôt un obstacle de plus à leur carrière. Faut-il pour cela bouleverser la sage économie des statuts de l'association, revenir

aux prix librement débattus entre auteurs et directeurs, suivant la formule inscrite dans les lois révolutionnaires ? Convient-il, au contraire, tout en gardant intangible le principe sur lequel s'est fondée l'association, de chercher des palliatifs, de donner, d'une autre façon, des facilités aux débutants qui veulent s'aventurer dans le domaine du théâtre ? Autant de questions qui sont à examiner. En tout cas, il est hors de doute que les stagiaires peuvent avoir des intérêts distincts de ceux de leurs confrères vieillis dans le métier, que leur avis est nécessaire, lorsque la Commission fixe dans des traités ses relations avec les théâtres. Un exemple prouvera combien leur présence dans les assemblées eût été utile, dans certains cas.

En 1890, la Commission eut l'idée d'affecter une partie de l'accroissement des revenus sociaux à des encouragements aux jeunes auteurs.

Sur sa proposition, l'Assemblée générale approuva la clause suivante, destinée à prendre place dans les traités passés avec les Folies-Dramatiques, les Nouveautés, les Bouffes-Parisiens, le Gymnase, le Vaudeville, le Palais-Royal et l'Ambigu :

« Le directeur s'engage à représenter sur son théâtre, pendant la durée des présentes conventions, et dans le courant des saisons théâtrales, soit du 1^{er} septembre au 30 avril, une pièce en trois, quatre ou cinq actes, dont l'auteur n'aura pas encore été représenté sur son théâtre, et qui n'aura pas fait partie, *comme sociétaire*, de l'ancienne Société.

« Si, trois mois avant l'expiration des présentes conventions, le directeur n'a pas exécuté l'engagement qui précède, il versera dans la caisse des secours de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, une somme de 1,500 francs, à titre d'indemnité,

« Si au contraire le directeur s'est conformé à cet engagement, il recevra de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, trois mois avant l'expiration des présentes conventions, une prime de 3,000 francs.

« Il est bien entendu que cette prime est unique, et ne saurait être augmentée ou répétée, si le directeur avait fait représenter, pendant la durée des présentes conventions, plusieurs ouvrages d'auteurs se trouvant dans les conditions ci-dessus indiquées.

« La prime serait réduite à 2,000 francs, si, la pièce étant l'œuvre de plusieurs collaborateurs, l'un d'eux avait fait partie, *comme sociétaire*, de l'ancienne Société ».

C'était une clause pénale à double portée, qui pouvait donner les meilleurs résultats. La Société prenait en main les intérêts des jeunes, comme le font l'Etat ou les villes, en introduisant, dans le cahier des charges des théâtres subventionnés, des clauses obligeant les directeurs à représenter chaque année un certain nombre d'auteurs nouveaux.

Il est à remarquer que cette clause — et cela était fort raisonnable — n'était applicable, ni aux théâtres secondaires, qui semblent tout naturellement voués aux essais des jeunes, ni à ceux que « l'ampleur du cadre, et les frais de mise en scène ferment plus irrémédiablement aux nouveaux » (1).

Cette tentative fut éphémère : trois ans plus tard, la clause disparaissait des traités. Absorbée par d'autres dépenses, notamment par le service des pensions, la Commission déclinait cette nouvelle charge.

En dehors des droits d'auteur proprement dits, la Société impose aux administrations théâtrales des rétributions

(1) Assemblée générale du 7 mai 1890, *Annuaire de la Société*, année 1890,

déguisées : redevances en faveur de la caisse de retraites, billets donnés aux auteurs; ces nouveaux impôts, dont le principe est fort discutable, pèsent d'un poids toujours plus lourd sur les théâtres : en augmentant encore la moyenne des frais généraux, ils arrêtent les directeurs dans leurs velléités d'initiative, les ramenant dans les grands chemins trop battus.

Et pourtant quels sont ceux qui président aux destinées de la Société, et par là même des théâtres ? La Commission ne comprend que des auteurs illustres, sans doute, et qu'un talent remarquable, secondé parfois par une chance heureuse, a mis en lumière, mais qui trop souvent méconnaissent les obstacles auxquels se heurtent d'autres littérateurs moins favorisés.

Quant aux Assemblées générales, elles se tiennent à intervalles trop éloignés pour être suivies avec beaucoup d'ardeur. Il faudrait qu'ils eussent vraiment un rôle à remplir, dont ils sentissent toute l'importance, pour que les membres de l'association y fussent assidus. Les gens de lettres sont naturellement peu enclins aux réunions inutiles, aux discussions stériles : les chiffres, ni les affaires ne les attirent, lorsqu'ils n'y sont point personnellement intéressés : beaucoup s'abstiennent, comme faisait Diderot, lorsqu'il négligeait les appels pressants de Beaumarchais ; d'aucuns, estimant sans doute qu'ils ont assez d'occasions de se plaindre, dans l'intimité, des directeurs de théâtre, disent, comme Collé :

De tous ces gens-là
J'en ai jusque-là.

Ce sont les mêmes qui votent chaque année ; parmi ces membres zélés, se rencontrent beaucoup d'auteurs retirés des affaires, si l'on peut dire, et qui sont au terme d'une car-

rière laborieuse; un grand nombre, pensionnés par la Société, ont une tendance bien naturelle à trouver que tout va bien, et l'on ne peut vraiment compter trop sur leur concours, s'il est nécessaire de faire des changements dans la maison.

*
* *

Est-ce à dire qu'il soit possible, par une réforme vraiment démocratique et égalitaire, d'admettre tous les stagiaires aux mêmes avantages dont jouissent les sociétaires? On n'y saurait sérieusement songer.

Peut-on reconnaître, dans la Société, les mêmes droits aux maîtres les plus illustres, et à l'étudiant qui aura fait jouer, sur quelque scène de dixième ordre, une bluette enfouie longtemps dans ses cartons, au pensionnaire qui, rêvant la gloire, aura fait représenter un à-propos en vers, prémices d'une carrière dramatique qui n'ira pas plus loin, au fonctionnaire en retraite qui consacre ses loisirs à d'innocentes pochades, qui lui assurent un renom de bel esprit, dans un cercle restreint d'admirateurs provinciaux?

Clients d'un jour, ils s'inscriront aux agences de la Société des Auteurs, ils toucheront peut-être quelques francs: et, comme la Société ne révise pas ses listes, qu'on ne paie pas de cotisation, et qu'on n'est pas tenu d'écrire un ouvrage tous les cinq ou dix ans, ils resteront à jamais membres de la Société: titre de gloire souvent ridicule, parfois touchant.

Mais, à côté de ces stagiaires d'occasion, il y a ceux qui travaillent, ceux qui ont du talent, ceux qui luttent, et qui, quoi qu'on en dise, ne sont pas du tout assurés d'arriver au sociétariat avant un âge avancé. Car nous avons remarqué la tendance constante des commissions qui se sont succédé au pouvoir, à réduire le nombre des sociétaires, en même

temps qu'on élevait le chiffre de la pension à laquelle ils pouvaient prétendre, après de bons et loyaux services. Ouverte à tous autrefois, l'Association des Auteurs est devenue une corporation fermée.

Ces littérateurs, qui font du théâtre leur métier, n'ont-ils pas cependant leur place toute marquée aux assemblées, aussi bien que leurs confrères plus illustres ? Il convient de poser la question ; car souvent ceux qui estiment que tout va pour le mieux se font trop aisément un bouclier de la notoriété de certains des membres de l'association, pour repousser dédaigneusement les revendications de la masse. Il semble que la gloire de quelques confrères favorisés doive suffire au contentement des autres. Quelle n'est pas leur impertinence, de réclamer les mêmes droits qui sont reconnus à tel maître incontesté, à tel auteur en vogue ?

Que dirait-on pourtant d'un syndicat qui prétendrait régir le sort d'une industrie, et qui n'admettrait dans son sein que les ouvriers touchant, dans la corporation, le salaire le plus élevé ?

*
* *

Les stagiaires qui travaillent sont-ils donc si rares, parmi la foule des désœuvrés, des dilettantes, et des amateurs, qui encombre la carrière dramatique ?

Lorsqu'au cours du procès de 1905, l'éminent avocat de la Société, M^e Poincaré, s'efforçait de montrer que les stagiaires s'agitaient un peu trop, pour la place très petite qu'ils occupaient dans les lettres et dans les affaires de la Société, il rappelait que, pendant l'exercice 1903-1904, les droits d'auteur perçus par les sociétaires s'étaient élevés à 2,293,380 francs, alors que les stagiaires n'avaient touché que 660,121 francs,

Encore ce total ne devait-il pas faire illusion. Car, sur les 3,479 stagiaires que comptait alors la Société, 225 seulement avaient touché dans leur année plus de 500 francs de droits d'auteur, somme évidemment insuffisante pour les faire vivre.

Mais 225 auteurs, qui bon an mal an encaissent quelque argent, et qui parviennent à quelque réputation, malgré de multiples difficultés, c'est déjà quelque chose. Or ce sont ceux-là qui réclament, qui se disent insuffisamment protégés, qui veulent vivre de leur plume, et qui revendiquent au moins le droit de présenter leur défense.

Ces stagiaires d'avenir, qui souvent ont déjà un passé derrière eux, est-il donc si malaisé de les distinguer des clients de passage, qu'il serait en effet imprudent, autant qu'inutile, d'admettre à la discussion des intérêts communs? Que l'on exige un petit nombre d'actes, joués sur des scènes déterminées, ou un minimum accessible de droits d'auteur perçus, et l'on aura de suite un bataillon de quelques centaines d'auteurs de talent, qui contrebalanceront, dans les assemblées, l'influence de ceux qu'on appelle l'état-major de la Société. Et surtout qu'on écarte l'arbitraire, qu'on ne fasse pas la Commission juge des admissions, car le cercle des privilégiés se restreindra toujours de plus en plus.

Assurément il est des auteurs dont il n'y a pas lieu de s'inquiéter, et qu'on recevra toujours, à la première sommation. M^e Poincaré, désireux de prouver que la Société ouvrait toutes grandes ses portes aux écrivains de mérite, rappelait que M. Anatole France, après *Thaïs*, que M. Richopin, après *la Glu*, furent admis d'emblée au sociétariat.

Avouons qu'il était difficile de leur faire faire antichambre. Ce qui serait plus louable, c'est que tous ceux qui ont eu le même nombre d'actes joués sur des théâtres de même importance eussent été accueillis avec la même faveur.

Au nom de quel principe admettre les uns, et repousser les autres ? Cette différence d'attitude ne s'explique vraiment que par une raison très facile à comprendre : c'est qu'on ne se gêne pas avec la masse des littérateurs, tandis qu'on s'incline devant quelques-uns, par crainte de l'opinion.

En agissant ainsi, la Société oublie son rôle : elle n'est pas une Académie, où seules les gloires du théâtre ou de la littérature ont leur place marquée : c'est une société commerciale — en fait, sinon en droit — et elle s'en vante. Lorsque des hommes de lettres réclament son concours dans une question littéraire — comme fit M. Guinon, lorsqu'il la sollicita de protester contre la censure dont *Décadence* avait été l'objet — elle leur répond qu'elle ne s'occupe que des recettes de théâtre. Elle a raison : elle s'est fondée pour faire rendre justice aux écrivains, pour combattre l'omnipotence des directeurs. Mais alors qu'elle ne se drape pas dans sa dignité, lorsqu'un littérateur, plusieurs fois représenté, lui demande d'être admis à discuter des affaires qui l'intéressent au premier chef ; qu'elle ne l'invite pas à repasser, parce que ses titres sont insuffisants, et que son nom sera oublié dans cinquante ans.

Qu'on donne accès dans la Société à tous ceux qui produisent, et qui ont dans le théâtre des intérêts dont l'importance ne saurait sérieusement être contestée, et du coup on dissipera toute méfiance, on calmera des plaintes légitimes.

Mais, dira-t-on, ces nouveau-venus, pleins d'inexpérience et d'illusions, peut-être armés pour des vengeances ignorées, n'entreprendront-ils pas, par leur vote, de bouleverser les statuts, de détruire les règles qui en sont le fondement, de compromettre une organisation que des années de tâtonnements, d'études, et de pratique ont permis d'établir ?

Pourquoi ces craintes, que rien ne justifie ? Ceux qu'on

appelle les jeunes, et qui sont souvent d'un âge fort respectable — tels les vieux acteurs qui jouent encore les jeunes premiers — ont une conscience aussi nette, aussi exacte, de leurs droits et des intérêts de l'art dramatique, que les maîtres chevronnés qui composent seuls aujourd'hui le Conseil de la Société. Si d'aventure ils demandent quelque réforme, s'ils exigent une justice plus grande, c'est donc qu'il souffrent dans l'état présent de quelque inégalité. Quel intérêt assez puissant, assez sacré, s'opposerait à ce qu'ils obtinssent satisfaction ? La Société, par ses origines, par son principe même, repose sur l'union des auteurs, et non sur leur division. Si les jeunes peuvent se plaindre, actuellement, non sans quelque vraisemblance, que leurs intérêts soient parfois négligés et relégués à l'arrière-plan, pourquoi ne prendraient-ils pas en main leur défense ? Pourquoi refuserait-on de les entendre ? Si le respect de leurs droits n'exige pas la disparition de la Société — ils le soutiennent, et il y a toutes chances pour qu'il en soit ainsi — elle ne peut que gagner à leur appui, à leur collaboration. Et s'il apparaissait, par hasard, que la Société, telle qu'elle est établie, repose sur un principe faux, sur un malentendu, sur une inégalité choquante, qui donc pourrait demander le maintien d'une telle situation ?

Mais, dit-on aussi, ce n'est pas seulement le droit de vote que confère le sociétariat, c'est aussi le droit à la retraite. Nous avons vu que le souci constant de la Société, depuis une vingtaine d'années, a été de constituer un service régulier de pensions, d'ouvrir toujours plus largement l'admission à la retraite, ainsi que d'améliorer le sort des pensionnaires. Ce service, développé d'année en année, absorbe une part notable des revenus de l'association, et l'équilibre financier, grâce auquel il est assuré, n'est pas sans donner quelques

inquiétudes, au point de vue de sa stabilité. Dès lors, on ne peut songer à admettre d'un seul coup au bénéfice de la retraite un nombre considérable d'associés. Aussi, chaque fois que l'on a pensé à faciliter l'accès au sociétariat, les membres de la Société ont-ils été arrêtés par cette préoccupation très légitime.

Mais pourquoi ne donnerait-on pas satisfaction aux stagiaires, quant au droit de vote, qu'ils ont instamment réclamé, en leur refusant le droit à la pension, qu'ils ne songent pas à demander? Ce n'est pas le souci de leurs vieux jours qui les préoccupe, mais bien la défense de leurs intérêts présents. Rien ne semble donc plus aisé que de concilier les difficultés financières, auxquelles on paraît se heurter, avec les revendications des stagiaires. Des stagiaires nouvellement promus, grâce à des conditions d'accès fort larges, on constituerait une classe intermédiaire, ayant part à l'administration de la Société, sans pouvoir prétendre aux pensions réservées aux seuls sociétaires; quitte à ne les admettre que plus tard au bénéfice de la retraite, sur la production de titres plus sérieux et plus rares.

En résumé, quel que soit l'expédient employé, la formule à trouver, il n'en reste pas moins qu'il y a quelque chose à faire : il faut donner une constitution plus libérale à une association, qui, constituée par la généralité des auteurs, est devenue surtout l'organe de quelques privilégiés, en restant, en apparence, ouverte à tous. La Société des Auteurs ne peut que gagner à un recrutement plus large et plus démocratique. Les jeunes qu'elle admettra dans ses assemblées et dans ses conseils, n'auront plus l'occasion de dénigrer un gouvernement qu'ils auront choisi, de critiquer des décisions qu'ils auront sanctionnées de leur vote. Et le syndicat, au lieu de traîner à sa remorque la masse des associés, indiffé-

rente, et peut-être même hostile, retrouvera, dans une organisation plus libérale, une vie nouvelle et plus féconde.

*
* *

La loi du 14 juillet 1866 fixe à une période de cinquante ans, après la mort des auteurs, la durée des droits qui, à leur décès, sont reconnus à leurs héritiers ou ayants cause.

Les droits de ces derniers n'eussent été le plus souvent que nominaux, si la Société ne les avait admis à bénéficier, comme les auteurs eux-mêmes, de la protection de l'association et de la perception commune. Aussi a-t-elle accepté d'être leur fondée de pouvoirs, dans l'exercice de leurs droits, en échange d'un acte, par lequel ils déclarent adhérer aux statuts.

Lorsqu'un auteur dramatique, sociétaire ou stagiaire, vient à mourir, son héritier ou son ayant cause doit solliciter, par une demande écrite, son admission, qui ne peut d'ailleurs lui être refusée.

S'il y a plusieurs héritiers ou ayants cause, ils doivent désigner un mandataire unique, qui s'engagera, en leur nom à tous, à observer les statuts, autorisera la représentation des œuvres de l'auteur défunt, touchera les droits des mains de l'agent général.

Les héritiers adhérents jouissent de tous les avantages reconnus aux stagiaires : cela est dit expressément dans l'article 29 des statuts.

Ils ont droit aux secours — en fait ils n'y participent presque jamais — ils ont droit au partage des bénéfices, puisque l'acte de société y admet tous les associés qui supportent le prélèvement de 10/0 sur leurs droits, et que cette retenue est faite sur les sommes perçues à leur profit. Il faut penser également qu'ils ont droit, depuis 1904, au

même titre que les stagiaires, à la liquidation de l'actif social.

Une seule différence les distingue des stagiaires : ils ne peuvent pas devenir sociétaires. Rien de plus naturel. Ils n'ont, en leur qualité d'héritiers, aucun intérêt, dans la Société, qui leur soit personnel : on comprendrait malaisément qu'ils fussent admis dans les assemblées des auteurs. Heureux de percevoir, en toute sécurité, une rente sur les ouvrages des écrivains disparus, ils ne demandent pas à discuter des questions, qui leur sont, la plupart du temps, totalement étrangères.

*
* *

Un auteur cède, à titre gratuit, ou moyennant finances, l'entière disposition d'une ou de plusieurs de ses œuvres. La convention est parfaitement licite. La Société, désireuse de faciliter à ses membres tous les modes d'exploitation de leur propriété littéraire, offre à leurs cessionnaires le bénéfice de sa protection, et l'entremise de ses agences; en échange de leur adhésion au pacte social, elle les reçoit comme membres de l'association, en leur accordant tous les droits reconnus aux héritiers adhérents.

Il importait en effet que, par un acte de cession plus ou moins réel, les auteurs ne pussent se soustraire aux obligations auxquelles ils sont tenus, qu'ils ne pussent, par exemple, faire jouer leurs œuvres sur des scènes qui n'ont pas traité avec la Société, ou à des conditions inférieures au tarif général. Aussi la Commission a-t-elle, dans sa séance du 4 mars 1881, arrêté les termes d'une formule, qui devra être employée pour tous les actes de cession (1). Cette

(1) *Annuaire de la Société*, année 1881, page 171.

formule mentionne que le cessionnaire a pris connaissance des obligations imposées aux membres de l'association, des pénalités prévues en cas d'infraction aux statuts, et qu'il s'engage à s'y soumettre.

Mais des cessions, parfaitement régulières en la forme, peuvent couvrir des agissements frauduleux, contraires aux principes consacrés par l'association. Ainsi des littérateurs, pressés d'être joués et n'osant accepter, par traité, de restituer au théâtre une partie des droits perçus en leur nom, céderont leurs pièces en toute propriété, pour un morceau de pain. Le directeur, ne voulant pas paraître en nom dans la combinaison, aura recours aux bons offices d'un intermédiaire, moitié homme de lettres, moitié agent d'affaires, qui achètera les pièces, et les revendra à la direction du théâtre, moyennant commission. Parfois cet honnête courtier opérera en grand, achetant de-ci de-là, pour le compte de certaines scènes. Tous les jeunes, désireux de se produire dans ces établissements, devront passer par ses mains.

En 1893, l'attention de la Commission fut attirée sur un manège de ce genre, qui se pratiquait couramment pour les levers de rideau donnés dans plusieurs théâtres. La combinaison était d'ailleurs connue depuis longtemps par les gens du métier. La Commission n'attendait qu'une occasion pour sévir. Mais comment prendre un directeur en flagrant délit? Allait-on provoquer un scandale, sans avoir des preuves certaines? Or la preuve, en pareil cas, ce ne peut être que l'aveu d'un des auteurs, qui ont les meilleures raisons du monde de ne pas avouer, puisqu'ils sont en marge des statuts.

Un hasard providentiel permit d'agir. En 1893, un membre de la Société se plaignait qu'un acte de sa compo-

tion, institué *Scrúpules*, fût joué dans un théâtre, sans son autorisation, sous le titre de *le Scrúpule*. A cette différence près, la pièce représentée était identiquement la même que celle qu'il avait écrite : cependant on ne lui avait pas demandé sa permission, et on ne lui allouait aucuns droits.

Que s'était-il passé ? Un littérateur besogneux avait cédé, par l'intermédiaire d'un courtier, un lever de rideau intitulé *le Scrúpule* ; le directeur, qui n'avait qu'une confiance médiocre dans cette œuvre, ne s'était fait aucun « scrúpule » de profiter d'une similitude de titres, pour lui substituer *les Scrúpules*, dont une copie lui était venue entre les mains. Ce qu'il y avait d'étrange dans l'affaire — s'il faut encore s'étonner de quelque chose au théâtre — c'est que l'auteur du *Scrúpule* se fût désintéressé à ce point de la suite donnée au contrat, et n'eût pas songé à se formaliser de ce tour de passe-passe.

La Commission manda à sa barre l'auteur de *Scrúpule* au singulier, l'auteur de *Scrúpules* au pluriel, le directeur de théâtre, et le cessionnaire. On ne discutait pas seulement sur un principe. *Les Scrúpules* avaient produit une somme de 10,000 francs. L'ingénieux directeur avait eu la main heureuse : mais, pris au piège, il dut verser des droits à l'auteur véritable et, par-dessus le marché, promettre de ne plus recommencer.

Quelques mois après, nouvelle affaire. Cette fois, c'était un auteur en rupture des statuts qui se démasquait. Était-ce le repentir, ou simplement le dépit d'avoir traité au rabais ? Quoi qu'il en soit, il entra dans la voie pénible des aveux. La Commission, armée pour la lutte, songeait à plaider. Le directeur, désireux d'échapper à une publicité compromettante, préféra verser une indemnité, et faire amende honorable.

Pour couper court à tous ces trafics, la Commission prit une mesure radicale : elle réduisit les droits d'auteur perçus pour les levers de rideau à un pour cent, avec maximum de dix francs. « Dix francs par jour de maximum, disait le rapporteur à l'Assemblée générale, s'ils sont la rémunération suffisante d'un acte écrit pour être représenté devant les petits bancs, qui seuls peuvent se trouver au théâtre avant neuf heures du soir, sont au contraire un trop minime appât pour les chefs de claque banquiers, et les marchands de billets prêteurs ». Et il ajoutait, se félicitant des résultats de la réforme :

« Les noms des auteurs des levers de rideau ont changé comme par enchantement ; c'est que la porte est ouverte à tous maintenant ».

Il est seulement permis de se demander si le système de la porte ouverte, qu'on préconise, est le meilleur, tant pour les auteurs, que pour le public.

Les auteurs, ce sont, ou plutôt c'étaient les débutants, les jeunes, ceux qui, écartés des grandes scènes, lorsqu'ils apportaient une tragédie en cinq actes, en vers, se voyaient bien reçus, parfois, lorsqu'ils arrivaient avec un lever de rideau. Ce bon accueil encourageait les timides, raffermissait les vocations hésitantes, acheminait les auteurs, par un apprentissage utile, vers des œuvres d'un effort plus soutenu, d'une action plus compliquée.

Sans doute il y avait les fraudeurs, qui n'étaient pas intéressants, et qui abusaient de la situation ; qu'importe ! Leur fraude ne leur procurait que des bénéfices bien limités, si nous nous en référons aux paroles échappées au rapporteur :

« Ce ne sont pas les auteurs, disait-il, qui avaient coutume de céder leurs droits, qui se plaindront de cette mesure,

puisque le prix qu'ils recevaient flottait entre deux et trois cents francs, quand il n'était pas fictif ».

Mais ce n'est pas pour leur assurer un bénéfice plus important, que la Commission a édicté des règles nouvelles. Ne serait-ce pas plutôt que les auteurs de la pièce de résistance voyaient avec peine une partie de la recette leur échapper? N'auraient-ils pas saisi avec empressement cette occasion d'étouffer un genre qui menaçait leurs revenus?

Les résultats de cette politique ne se sont pas fait attendre. Loin d'affranchir le genre, on l'a déconsidéré. OEuvre d'apprentissage autrefois, il est devenu la proie des faiseurs. Lorsqu'il n'est pas accaparé par l'auteur de la pièce principale, soucieux de ne rien perdre de la recette, le lever de rideau est abandonné à des travailleurs en gros, qui en donnent au public pour l'argent qu'ils touchent. C'est encore un domaine d'où les jeunes sont exclus, au profit d'habitues peu intéressants.

Le public n'a pas été moins sacrifié dans l'affaire. On se plaignait de son indifférence, on l'accusait de ne vouloir pas entendre les levers de rideau. La Commission avait le choix entre deux solutions : supprimer complètement les levers de rideau, ou les encourager, favoriser les débutants qui s'y adonnaient, tout en poursuivant les combinaisons de mauvais aloi. Elle a préféré les rabaisser, pour en dégoûter plus sûrement ceux qui y prenaient encore quelque intérêt.

Pourquoi cet arrêt de mort inutile? N'aurait-il pas été plus intéressant d'essayer de relever le genre? Les petits bancs, pour lesquels le rapporteur à l'Assemblée générale se montrait si dédaigneux, auraient peut-être entraîné les grands : les vides du théâtre se seraient comblés. Grâce à la Commission, le public, qui découvrait parfois encore, dans ces petites pièces, des écrivains d'avenir, n'a plus que des

ébauches informes, dues à des fournisseurs de rencontre : heureux si le signataire de la pièce principale ne saisit pas l'occasion d'écouler une bluette fabriquée en hâte.

Dans cette question, où leur sort était en jeu, les jeunes, les stagiaires n'ont pas eu à donner leur avis.

Le Statut légal de la Société

Le Statut légal de la Société

Dès son apparition, dès les premières manifestations de son activité, la Société des Auteurs s'est trouvée exposée aux attaques les plus vives et les plus passionnées. N'intervenait-elle pas ouvertement pour réprimer des abus, pour soustraire les écrivains à la tyrannie des directeurs de théâtre, pour leur faire une juste part dans la recette des spectacles ? C'était déranger des habitudes séculaires, heurter de front des financiers, qui pensaient, comme autrefois les sociétaires du Théâtre-Français, qu'ils faisaient aux auteurs, en les jouant, beaucoup d'honneur, et ne pouvaient se faire à l'idée de compter équitablement avec eux.

Surpris par la Révolution, ils n'avaient pas eu de beau geste : ils n'avaient pas, dans une nuit du 4 août, abjuré les erreurs du temps passé, et promis un régime de justice et de loyauté. Sans doute ils semblaient accepter des lois qu'ils ne pouvaient officiellement combattre : mais ils tâchaient d'en éluder sournoisement les prescriptions, et d'en prévenir les conséquences fâcheuses pour leurs privilèges. Surtout ils redoutaient l'entente des littérateurs, se faisant fort d'imposer leur volonté aux faibles, aux isolés.

Ils opposèrent une force d'inertie aux premières tentatives que firent les auteurs pour tirer parti des libertés nouvelles qui leur étaient reconnues. Lorsqu'en 1837, la Société des Auteurs, dégageant ses principes, et formulant son programme, resserra, en se réclamant du Code civil, le lien trop lâche de ses statuts, ils sentirent vivement le coup qui

leur était porté, et combattirent de front l'association naissante.

La lutte, qui, jusqu'alors, n'avait guère dépassé l'enceinte des coulisses, et s'était manifestée surtout par des querelles particulières, s'engagea désormais sur le terrain juridique, avec tout l'appareil judiciaire. Les directeurs de théâtre ne se contentèrent pas de traiter la nouvelle société de corporation illicite ; l'arme fut bientôt émoussée, et le reproche passé de mode : il a fallu que le mot de « trust » nous vînt d'Amérique, chargé de mystère et de ruines, pour rendre, en ces derniers temps, à cette accusation démonétisée, quelque valeur, et quelque actualité. Ils lui dénièrent même la qualité de société civile dont elle se parait, sans doute pour abuser l'opinion publique, et ils entreprirent de démontrer l'incertitude de son statut légal, qui reposait sur des principes méconnus, et sur des textes dénaturés.

En la dépouillant de la qualification qu'elle empruntait au Code civil, les adversaires de la Société s'efforçaient de découvrir la fragilité d'une association, qui, ne rentrant dans aucune des catégories prévues par la loi, ne pouvait prétendre, ni à faire valoir en justice les droits que ses traités lui donnaient à l'encontre des directeurs de théâtre, ni à retenir, malgré eux, des auteurs désireux de s'évader de ses statuts. De la sorte il lui deviendrait impossible, et de faire constater officiellement son existence, lorsqu'elle serait mise en cause, et de plier ses membres à cette discipline, qui peut paraître rigoureuse à certaines heures, mais sans laquelle son action serait illusoire.

Il est à noter toutefois que cette question touchant à la nature juridique de la Société des Auteurs, n'a jamais eu toute la portée, ni toute l'étendue, que ses adversaires ont bien voulu lui donner,

Le droit qu'ils lui ont âprement contesté, avant tout autre, celui de défendre ses intérêts en justice, et de poursuivre devant les tribunaux l'exécution des conventions qu'elle concluait, sans qu'il fût besoin de faire figurer dans l'instance tous les auteurs membres de l'association — formalité impossible à remplir — ce droit lui a toujours été reconnu sans difficulté. Les statuts donnent en effet à la Commission le mandat de représenter la communauté dans tous les procès qui l'intéresseront, aussi bien que d'intenter ou de soutenir, au nom de chacun de ses membres, chaque fois qu'elle le jugera à propos, tout procès intéressant la perception des droits d'auteur. Ce mandat est parfaitement valable, et doit avoir son plein effet, que la Société des Auteurs soit d'ailleurs une société civile, ou un simple groupement de fait.

La question a été résolue en 1867, pour la Société des Editeurs et Compositeurs de musique, il est vrai. Mais nous savons que les deux associations sont organisées de la même façon, et que ce qui est vrai de l'une l'est également de l'autre.

La Société lyrique avait tout d'abord intenté une action contre de Besselièvre, directeur des concerts des Champs-Élysées, en son nom propre, et sur « les poursuites et diligences de M. Rollot, son agent général ». Il s'agissait de difficultés survenues dans l'exécution du traité qui liait ce directeur à la Société. La procédure employée par la Société était audacieuse. Elle impliquait pour elle le droit d'agir au nom de ses intérêts propres, et par conséquent le fait de constituer un être moral. C'était beaucoup demander, à une époque où la personnalité des sociétés civiles n'était pas encore reconnue. Le tribunal de commerce de la Seine admit pourtant la validité de l'assignation ainsi rédigée, et

condamna de Besselièvre à payer les droits qui lui étaient réclamés. Mais, sur l'appel de la partie, la Cour de Paris annula la procédure, estimant que la Société, n'ayant pas la personnalité civile, n'avait pas qualité pour agir en son seul nom, même lorsqu'elle réclamait l'exécution d'un traité conclu par elle.

Une nouvelle assignation fut alors présentée, au nom des membres composant le syndicat de la Société lyrique. Le tribunal de commerce et la Cour de Paris furent cette fois-ci d'accord pour écarter l'exception de nullité opposée par le défendeur, en se fondant sur le mandat que les membres du syndicat ont reçu de leurs confrères, à l'effet d'agir en leur nom.

« Attendu que de Besselièvre, énonce le jugement du tribunal, est assigné nominativement par chacun des membres composant le syndicat de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique ; que les membres du syndicat, intéressés au même titre que tous les autres sociétaires, tiennent de l'article 15 des statuts communiqués à de Besselièvre, les pouvoirs nécessaires pour contracter au nom de la Société ; que cette capacité a été reconnue implicitement par de Besselièvre, en traitant avec leur mandataire Rollot, dûment autorisé à cet effet ; que de Besselièvre se trouve donc aujourd'hui en face des parties contractantes elles-mêmes, qui, par le fait, se portaient fort pour la Société, et l'ont fait jouir des avantages stipulés à son profit par le traité dont l'interprétation fait l'objet du litige ; qu'il ne saurait à bon droit se refuser à plaider avec elles sur l'exécution des conventions consenties en pleine connaissance de cause... Rejette l'exception » (1).

(1) *Annales de la propriété industrielle*, années 1865, page 446, 1866, page 106, et 1867, page 70.

Le jugement relevait que de Besselièvre avait contracté en toute connaissance de cause avec la Société lyrique, qui avait exécuté toutes les obligations portées au traité, et qu'il se dérobait seulement, lorsqu'il s'agissait de tenir ses engagements. C'est, en effet, la particularité de ces procès dans lesquels les parties, à bout d'arguments, invoquent la nullité de la Société : ils ont contracté avec elle, ils ont vécu pendant des années sur la foi des traités ; ils s'aperçoivent tardivement, et fort à propos, qu'ils sont en face d'une entité, d'un fantôme juridique. Cela rend leur cause évidemment peu intéressante, autant qu'insoutenable en droit.

La solution donnée par le tribunal de commerce de la Seine était conforme, d'ailleurs, à une jurisprudence très ferme de la Cour de cassation qui reconnaissait, non seulement aux sociétés civiles, mais aussi à de simples groupements de fait, comme les cercles, les sociétés de bienfaisance, la faculté d'agir en justice, par l'entremise d'un représentant accrédité.

Les tribunaux eurent l'occasion de faire application du principe ainsi posé à la Société des Auteurs dramatiques elle-même (1).

En 1894, Paulus, devenu directeur de Ba-ta-Clan, avait donné sur cette scène une revue de fin d'année, *les Paulus-sonneries de l'année*, par MM. Numès et Garnier. Cette œuvre lui créa des difficultés avec la Société. Elle se composait de deux tableaux, séparés par un baisser de rideau et un intermède. Malgré cet intermède, les deux tableaux étaient réellement séparés : aussi la Société des Auteurs prétendait-elle percevoir les droits d'une pièce en deux actes ; Paulus soutenait que sa revue était en un acte. La Société fit saisir les

(1) *Gazette des Tribunaux*, 26-27 décembre 1894, et 16 janvier 1895 ; *Droit d'auteur*, 1895, page 96 ; *Annales de la propriété industrielle*, 1901, page 88.

recettes : Paulus réclama. Lorsque l'affaire vint devant la première Chambre du tribunal civil de la Seine, il contesta à la Société, représentée par sa Commission, le droit de prendre en mains la cause de ses membres, et de plaider en leur nom, alléguant la règle d'ordre public : « Nul ne plaide par procureur, hormis le roi ». L'instance, disait-il, aurait dû être engagée, non par MM. Alexandre Dumas, Halévy, Victorien Sardou, etc..., membres de la Commission, mais par les auteurs eux-mêmes, MM. Numès, Garnier et Gall ; l'action de la Société n'était pas plus recevable, que ne le serait celle d'un agent d'affaires, qui, chargé d'effectuer un recouvrement, pour le compte d'un client, poursuivrait le débiteur en justice.

M. le substitut Cabat s'éleva d'abord contre les contradictions de la partie, qui, ayant traité avec la Société et reconnu par là même sa pleine capacité, prétendait la nier, pour se soustraire à ses obligations. Il rappela certains arrêts de la Cour de cassation, qui reconnaissaient à toute société, civile ou non, le droit de se faire représenter en justice par des mandataires dûment autorisés. Le tribunal, se rendant à ces raisons, valida la saisie.

« Attendu, porte le jugement du 15 janvier 1895..., que cette Société, créée surtout dans un but de défense et d'assistance mutuelles, ne saurait, à aucun titre, être considérée comme une agence d'affaires ; que, pour atteindre le but éminemment utile qu'elle se propose, elle peut, conformément à ses statuts, qui n'ont rien de contraire aux lois et à l'ordre public, passer avec des tiers des traités parfaitement valables, par l'intermédiaire des membres de la Commission, ou de leurs mandataires munis de pouvoirs réguliers (1) ».

(1) Voir dans le même sens, pour la Société des Artistes français, tribunal civil de la Seine, 10 décembre 1890 (*Droit d'auteur*, 1891, page 9). — Voir sur la

Ainsi, que la Société des Auteurs soit ou non une société civile, elle n'en a pas moins le droit d'intervenir en justice, conformément à une jurisprudence constante, sans que ses membres intéressés soient obligés de paraître personnellement dans l'instance. Cette solution garantit à l'association un privilège des plus appréciables, celui-là même qui lui fut tout de suite contesté par ses adversaires.

*
* *

Cela ne veut pas dire que l'association des auteurs n'ait pas un intérêt pressant à être reconnue comme une société civile : la meilleure preuve en serait, d'ailleurs, l'obstination qu'elle a montrée à en présenter tout au moins les apparences, et à mettre en évidence les clauses du pacte social qui accusaient ce caractère. En 1837, lorsqu'elle se donnait par-devant notaire une constitution plus forte, que les circonstances commandaient impérieusement, elle revendiquait hautement ce titre : elle rédigea ses statuts, avec la préoccupation visible de réunir — et parfois d'une façon fort artificielle — toutes les particularités qu'offre une société civile ; beaucoup plus tard, en 1903, lorsque ses statuts étaient soumis à une critique sévère et plutôt malveillante, elle se hâta, par des décisions prises évidemment pour les besoins de la cause, d'éclaircir les points douteux de l'acte social, de trancher les questions qui pouvaient prêter à contestation.

Les sociétés civiles sont en effet des personnes morales, ayant une existence juridique propre : cette qualité, qui ne leur était pas reconnue d'une manière expresse par le Code

jurisprudence en Belgique, à propos de la Société des Auteurs dramatiques, *Droit d'auteur*, 1895, page 76.

civil, leur a été longtemps déniée; elle n'a pas été admise du premier coup par les tribunaux, et il y a eu à cet égard une évolution curieuse de la jurisprudence dont il suffira de rappeler les étapes.

A diverses reprises, les tribunaux avaient jugé que les assignations données dans l'intérêt des sociétés civiles pouvaient être introduites au nom du gérant ou du liquidateur (1). Cette faculté impliquait évidemment reconnaissance de la personnalité morale. On en peut dire autant d'une décision judiciaire attribuant aux créanciers d'une société civile un droit de préférence sur les fonds sociaux, par rapport aux créanciers personnels des associés (2).

Puis, en présence de la tendance des sociétés civiles à profiter d'une législation plus libérale qui s'appliquait aux sociétés de commerce, pour prendre la forme commerciale, et mettre ainsi à l'abri de toute contestation leur existence juridique, il y eut un recul de la jurisprudence; il fut jugé notamment, et contrairement aux décisions précédentes, que les sociétés civiles ne pouvaient être valablement représentées en justice par l'entremise d'un directeur ou gérant (3). Il est d'ailleurs à remarquer que dans le temps même où ils refusaient cette licence aux sociétés civiles, les tribunaux reconnaissaient aux administrateurs de diverses sociétés, notamment de la Société des Compositeurs de musique, le droit d'agir en justice au nom de leurs associés, sans qu'il y eût lieu de rechercher si le groupement présentait effectivement le caractère d'une société

(1) Voir Cour de Paris, 6 mars 1849 (Sirey, 49, 2, 427; Dalloz, 49, 2, 180); Cour de cassation, 14 février 1859 (Dalloz, 59, 1, 113), et 8 décembre 1862 (Dalloz, 63, 1, 34).

(2) Voir Orléans, 26 août 1869 (Sirey, 70, 2, 113; Dalloz, 69, 2, 185); dans le même sens, Metz, 31 décembre 1867 (Dalloz, 68, 2, 145).

(3) Nancy, 18 mai 1872 (Sirey, 72, 2, 197; Dalloz, 73, 2, 103). En sens contraire, Paris, 27 février 1878 (Dalloz, 1878, 2, 257).

civile. Il est vrai que, dans l'affaire intéressant la Société des Compositeurs, la Cour de Douai, aussi bien que la Cour de cassation, semblait exiger, pour que l'assignation fût favorable, qu'elle mentionnât les noms des auteurs lésés, en même temps que ceux des administrateurs intervenant en qualité de simples mandataires (1).

« Les membres du syndicat de cette Société, disait le rapporteur à la Cour de cassation, M. de Larouverade, ne peuvent donc agir seuls en justice, pour la défense des intérêts des auteurs ou compositeurs, par exemple lorsqu'il s'agit du recouvrement des droits dus... Ils ne sont, à vrai dire, en pareil cas, que des mandataires *ad negotia*, chargés de procéder au mieux des intérêts des membres de l'association; c'est pourquoi, à côté de leurs noms, figurent comme requérants, dans les exploits de citation, les auteurs ou compositeurs » (2).

M. Labbé, qui refusait d'ailleurs à la Société des Compositeurs de musique le caractère de société civile, se prononçait dans le même sens, dans le commentaire qu'il donnait de l'arrêt de la Cour de Douai.

« Les membres du syndicat, écrivait-il, sont des mandataires désignés à l'avance, par suite d'un accord et d'une élection, chargés de recouvrer des créances qui appartiennent individuellement aux sociétaires. Ils ne peuvent agir et instrumenter en justice que comme des mandataires. Ils doivent faire figurer dans tous les actes de la procédure leurs mandants, les véritables intéressés, les auteurs dont les œuvres ont été exécutées, et les droits méconnus (3).

(1) Douai, 11 juillet 1882, *Société des Auteurs, Editeurs et Compositeurs de musique* (Sirey, 83, 2, 49; Dalloz, 83, 2, 153) et Cassation (Sirey, 85, 1, 188; Dalloz, 85, 1, 95).

(2) *Annales de la propriété industrielle*, 1884, page 162.

(3) Note sous l'arrêt de Douai précité du 11 juillet 1882.

Ainsi, les administrateurs de la Société lyrique n'étaient que de simples mandataires, des personnages d'arrière-plan ; il était essentiel que l'instance fût introduite par les auteurs lésés (1). Cette décision était beaucoup plus timide que celle qui avait été rendue en 1866 à l'encontre de Besselièvre, dans une affaire où les auteurs, intéressés au même titre, n'avaient pas paru dans la procédure.

Quoi qu'il en soit, la thèse de la personnalité morale des sociétés civiles semblait abandonnée par les tribunaux eux-mêmes, qui en avaient pris l'initiative, lorsque, par deux arrêts successifs, la Cour de cassation la consacra expressément (2) ; si elle est encore discutée en doctrine, cette thèse s'appuie aujourd'hui sur une jurisprudence très ferme (3).

*
* *

De la personnalité morale, reconnue aujourd'hui aux sociétés civiles, découlent de nombreuses et d'importantes conséquences.

Le droit d'intervenir en justice par l'entremise d'un représentant, directeur, gérant, ou conseil d'administration, ne saurait leur être refusé. Ce représentant agira pour la communauté, non point en simple mandataire, mais en défenseur des intérêts collectifs.

D'autre part, l'actif social n'est pas indivis entre les associés : il forme un patrimoine distinct, qui constitue l'avoir de la communauté, et qui échappe à tous les contre-coups

(1) Dans le même sens, voir, pour les cercles, Cour de cassation, 7 décembre 1880 (Sirey, 1881, 1, 244) et 3 décembre 1889 (Sirey, 94, 1, 525 ; Dalloz, 90, 1, 105).

(2) Cour de cassation, 23 février 1891 (Sirey et *Pandectes*, 92, 1, 73) ; 2 mars 1892 (Sirey et *Pandectes*, 92, 1, 497 ; Dalloz, 91, 1, 337).

(3) Cour de cassation, 2 janvier 1894 (Sirey, 94, 1, 129 ; Dalloz, 94, 1, 81) ; 22 février 1898 (Dalloz, 99, 1, 593) ; Lyon, 3 juillet 1900 (*Journal La Loi*, 22 novembre 1900).

que pourrait avoir sur elle la situation propre de chacun des membres. Ce patrimoine forme le gage des créanciers de la Société, à l'exclusion des créanciers personnels des associés. Aucune compensation n'est possible entre les sommes dues à la Société par un tiers, et ce qui est dû à ce tiers par un des associés. Cette conséquence est particulièrement précieuse pour la Société des Auteurs ; car il arrive fréquemment que des directeurs de théâtre refusent de payer les droits convenus, alléguant des créances particulières qu'ils ont à faire valoir contre l'auteur. Cette excuse, si elle était admise, risquerait de troubler gravement la régularité des versements que les directeurs font à la Société, et le bon fonctionnement des agences générales : elle serait également funeste pour les écrivains qui, sous couleur de compensations plus ou moins justifiées, se verraient souvent priver des droits qui leur sont dus, ou engager, à leur corps défendant, dans de longues procédures.

La Société interviendra heureusement, faisant valoir, non la créance personnelle de ses membres, pour le compte desquels elle opère, mais le droit qui lui appartient en propre de poursuivre l'exécution des traités qu'elle a conclus, et notamment le versement des sommes que les entrepreneurs se sont engagés à lui remettre, à l'occasion des spectacles qu'ils donnent.

Enfin la personnalité civile permettra à la Société des Auteurs de recevoir les libéralités qui peuvent lui être faites — cette éventualité se présente fréquemment : les legs, les donations qui lui sont parvenus constituent une part appréciable de sa fortune.

Antérieurement à la loi de 1901 sur le contrat d'association, la reconnaissance d'un groupement comme société civile était d'ailleurs nécessaire, en principe, pour l'ad-

mettre à l'existence juridique, s'il ne justifiait pas, d'autre part, d'une autorisation administrative. Depuis 1901, les associations peuvent se former librement, et administrer leurs intérêts. Mais, à moins d'avoir été déclarées, elles n'ont pas la personnalité. Si la Société des Auteurs ne constituait pas une société civile, elle serait donc, aujourd'hui encore, dans la nécessité, pour avoir une existence et une action indépendantes de la situation personnelle de ses membres, de se soumettre à la formalité de la déclaration, ou de solliciter, à l'instar de la Société des Gens de Lettres et de la Société des Artistes dramatiques, une reconnaissance d'utilité publique.

*
* *

Il importe de remarquer que si la Société des Auteurs se voyait dénier le caractère de société civile, elle ne pourrait, malgré la diversité des clauses de ses statuts, se réclamer d'aucune autre forme d'association lui conférant la personnalité morale.

On a souvent comparé la défense des droits intellectuels à la défense des intérêts agricoles ou industriels; on a dit que le groupement des auteurs, formé sous les auspices de la Révolution, était le premier des syndicats. C'est là une image qui peut être séduisante, lorsqu'on désire mettre en lumière le caractère démocratique de l'association. Il n'y faudrait pas voir un argument juridique. La Société des Auteurs pourrait-elle, le cas échéant, se réclamer de la loi de 1884, invoquant le droit syndical? Elle n'y doit évidemment pas songer. Créés dans l'intérêt des patrons et des ouvriers — aux termes de l'article 4 de la loi — les syndicats ne sont pas ouverts aux professions libérales: ils ne peuvent être, dans l'état actuel de la législation, un instrument de défense pour la production littéraire ou artistique.

La Société des Auteurs, dira-t-on aussi, distribue des secours et des pensions. Elle subvient aux détresses des écrivains à qui la fortune n'a pas souri, elle entretient les littérateurs vieillis dans le métier; elle a ses vieillards et ses infirmes. Ne doit-on pas voir en elle une société de secours mutuels, et lui accorder, à ce titre, les franchises que la loi du 1^{er} avril 1898 concède aux groupements de ce genre? Sans méconnaître la pensée de générosité bien entendue qui inspire à la Société des Auteurs les larges sacrifices qu'elle fait à l'œuvre de mutualité littéraire, on ne saurait plier ses statuts à la législation spéciale des sociétés de secours mutuels. La loi de 1898 notamment, dans son article 2, dénie le bénéfice de ses dispositions aux associations qui font à telle ou telle catégorie de leurs membres, au détriment des autres, des avantages particuliers. Or nous avons vu que les statuts de la Société des Auteurs distinguent différentes classes d'associés, qui, surtout, au point de vue des retraites, n'ont pas des droits égaux. La Société des Auteurs ne satisferait donc pas aux conditions exigées par la loi, qui d'ailleurs prescrit certaines formalités obligatoires, auxquelles la Société n'a jamais songé à se soumettre.

La Société des Auteurs ne serait-elle pas une Société commerciale? La réponse ne saurait être douteuse. Pour constituer une société commerciale, il faudrait qu'elle fit acte de commerce. Faire acte de commerce, c'est acheter pour revendre. En admettant qu'on puisse assimiler les productions littéraires à un produit industriel — ce qui serait audacieux, à tout le moins — il semble difficile de dire que la Société des Auteurs achète individuellement aux auteurs des manuscrits, pour les revendre collectivement plus cher aux directeurs, au bénéfice des auteurs — bien qu'au fond les choses se passent un peu de cette façon.

Quoi qu'il en soit, et si étrange que paraisse la question ainsi posée, elle a été soumise aux tribunaux, qui l'ont résolue par une décision motivée. Cette décision relève « qu'un écrivain ou artiste ne fait pas un acte de commerce, en louant ou en vendant sa propriété littéraire ou artistique ; que dès lors la Société dont il s'agit a un caractère éminemment civil, qui ne la rend pas justiciable des tribunaux de commerce » (1).

* *

Cette hypothèse était encore envisagée, et naturellement écartée, par M. Labbé, qui, dans une consultation qu'il consacrait à la Société des Auteurs et Compositeurs de musique, déniait à ce groupement le titre de société, soit civile, soit commerciale. Il raisonnait d'une façon fort simple, séduisante *a priori*, et en apparence irréfutable. Passant en revue les différentes sortes de sociétés prévues par la législation en vigueur, il constatait avec raison qu'il était impossible de trouver, dans les différentes catégories légales, une place où cette association pût être à son aise : aussi n'hésitait-il pas à lui refuser catégoriquement la qualité de société civile qu'elle revendiquait :

« Ce genre d'association, écrit M. Labbé, ne rentre dans aucune des catégories de sociétés auxquelles le Code de commerce reconnaît le caractère de personne morale. Ce n'est ni une société en nom collectif (elle se révélerait par une raison sociale composée de noms de personnes), ni une société en commandite (point de distinction en deux classes d'associés), ni une société anonyme, laquelle, quoiqu'elle ne

(1) Tribunal de commerce de Marseille, 9 février 1880 (*Journal de jurisprudence commerciale et maritime de Marseille*, 80, 1, 412).

porte aucun nom de personne, repose, comme les précédentes, sur un contrat entre des personnes indéterminées ; la faculté de céder ses actions n'empêche pas que le nombre des sociétaires ne soit déterminé, ainsi que le capital ; les nouveaux venus sont au droit des contractants primitifs. Dans notre association, aucun lien contractuel durable n'existe. C'est une confrérie ouverte, dont le personnel est incessamment variable ; c'est un cadre, qui reçoit des sujets destinés à se diversifier et à se multiplier à l'infini.

« On pourrait avoir la pensée d'y trouver une société à capital variable. Cela ne nous paraît pas exact. La société à capital et à personnel variables doit, avant tout, être une société, avoir un fonds commun exploité au profit commun des associés ».

N'étant ni une société en nom collectif, ni une société en commandite ou par actions, ni une société à capital variable, il semble que l'association des compositeurs — et la Société des Auteurs dramatiques du même coup — soient des moins fondées à réclamer le titre de société.

Mais, pour que la démonstration fût complète et probante, il eût fallu également que le savant jurisconsulte prouvât, qu'à moins de s'adapter à l'une ou l'autre de ces formules, ces groupements littéraires ne pouvaient prétendre à l'existence.

Hors de là, point de salut, semble-t-il. Posons la question d'une autre façon, et nous verrons qu'il n'en est plus de même. Au lieu de forcer les statuts de l'association des auteurs dramatiques à s'harmoniser avec les catégories définies par la législation, demandons-nous si, en dehors des combinaisons ainsi classifiées, ce groupement remplit les conditions exigées, nécessaires et suffisantes à notre avis, pour lui conférer la qualité de société ayant la personnalité

morale ; car toutes les sociétés, quelle que soit leur forme ou leur objet, présentent certains caractères communs que l'on peut dégager sans effort du Code civil. Dès que ces caractères se rencontreront dans un groupement, nous en concluons que nous sommes en présence d'une société civile, dont la personnalité morale ne saurait être mise en doute.

Aux termes de l'article 1832 du Code civil, « la société est un contrat dans lequel deux ou plusieurs personnes mettent quelque chose en commun, dans la vue de partager le bénéfice qui pourra en résulter ».

Il y a donc trois choses que les statuts d'une société civile doivent obligatoirement prévoir ; c'est :

- 1° Un apport fait à la communauté par chaque associé ;
- 2° La réalisation de bénéfices ;
- 3° Le partage de ces bénéfices.

La Société des Auteurs possède d'abord un fonds commun en argent, alimenté par ses membres, qui lui permet de vivre. Nous avons vu que les sociétaires versent en entrant une somme de 400 francs, et que tous les associés, à quelque titre qu'ils appartiennent à la communauté, subissent, sur les droits d'auteur qui leur reviennent, un prélèvement fixé par les statuts.

L'existence de ce fonds commun, mis en évidence par les statuts, avec la louable préoccupation d'accuser le caractère de société civile, auquel prétend l'association des auteurs, n'a pas paru à tous les jurisconsultes satisfaire aux exigences du Code civil.

« Il existe un fonds commun, écrit M. Huard, formé de certains versements et de certaines retenues ; mais chaque auteur garde la propriété de ses œuvres. Dans ces conditions, on ne saurait admettre que la Société, quoi qu'en disent les statuts, soit une société civile. Il n'y a pas d'apport réci-

proque, en vue de partager le bénéfice qui pourra en résulter. Ce fonds commun a pour objet d'assurer le fonctionnement de la Société et la distribution des secours ; ce qu'on se propose d'exploiter, ce n'est pas le fonds commun, mais la propriété des œuvres dramatiques, et cette propriété n'est pas dans l'indivision. La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques est donc une simple association, à laquelle les dispositions du Code civil ne sont pas applicables ; elle n'est pas personne morale » (1).

L'auteur insiste avec raison sur cette idée, que l'apport de capitaux fait par les membres de la Société n'est pas de nature, à lui seul, à lui donner le caractère de société civile. Mais cet apport en argent, constitué par les versements des sociétaires, et par les retenues opérées sur les droits d'auteur, a seulement pour objet de subvenir aux charges de l'Association, au loyer, aux frais judiciaires, etc... Il faut aussi se demander quel est le but véritable de l'association, si, pour atteindre ce but, ses membres ne mettent pas effectivement en commun quelque chose d'autre, qui permette de les considérer comme des associés engageant une partie, une lutte, dont l'heureuse issue leur assurera des gains plus considérables.

Orcelan n'est pas douteux, si l'on veut bien y regarder de près. Visiblement influencé par l'organisation de la Société des Gens de Lettres, dont les membres mettent dans l'indivision, sauf réserve expresse de leur part, le droit de reproduction de leurs œuvres, avec faculté de le faire valoir, et d'en retirer les bénéfices, l'auteur de la citation a considéré qu'il n'existe aucune disposition analogue dans la Société des Auteurs : les membres ne font pas abdication, au profit de la commu-

(1) Huard, *Traité de la propriété industrielle*, tome I^{er}, page 150.

nauté, du droit de la représentation de leurs œuvres, puisque, même en dehors de toute réserve, ils conservent toujours la faculté d'en interdire l'interprétation. Mais, si les auteurs n'en ont pas disposé d'une façon absolue, s'ils ne se sont pas entièrement dépouillés au profit du corps social — ce qui eût été imprudent de leur part, et contraire à leur indépendance — ils se sont du moins liés les mains, quant aux conditions d'exploitation de ce droit.

En prenant l'engagement de ne pas porter leurs pièces à des théâtres sur lesquels la Société n'aurait pas encore étendu l'empire de ses lois, de ne pas accepter une rémunération inférieure au taux qu'elle impose dans ses traités, les associés ont véritablement fait abandon à la cause commune du meilleur et du plus précieux de leurs droits, de ce qui en fait la valeur, l'étendue et la portée. Ils se sont effacés devant la communauté, lui laissant le soin de contracter à leur place, de faire valoir leur propriété avec plus de fermeté, de réunir, en un faisceau plus solide et plus compact, des intérêts qu'ils n'avaient plus la force de défendre. Comment dire qu'ils n'ont pas disposé, dans une très large mesure, de leur droit de représentation, déclaré cessible, en tout ou en partie, par la loi de 1793 ? Comment dire qu'ils n'ont pas mis quelque chose en commun, et qu'ils n'ont pas dès lors satisfait à la définition que donne le Code civil de la Société particulière :

ARTICLE 1841. — La société particulière est celle qui ne s'applique qu'à certaines choses déterminées, ou à leur usage, ou aux fruits à percevoir.

ARTICLE 1842. — Le contrat par lequel plusieurs personnes s'associent, soit pour une entreprise désignée, soit pour l'exercice de quelque métier ou profession, est aussi une société particulière,

On voudrait en vain comprendre, dans une même forme, plus de combinaisons diverses et multiples que ces définitions ne semblent en admettre. Au nom de quels principes refuserait-on donc un statut légal à une société dont les membres mettent en commun les droits les plus sacrés et les plus intangibles qu'ils détiennent, ou tout au moins la mise en valeur de ces droits, sans laquelle ceux-ci demeureraient incertains et diminués? N'est-ce pas là par excellence une association destinée à favoriser une entreprise, à seconder une profession, des plus nobles assurément, mais qui risquerait, sans cet appui, d'être des plus misérables et des plus amoindries?

Il reste à se demander si cette union est féconde, si, de cette entente et de ces sacrifices communs, résulte, non seulement un appui moral, mais un profit appréciable en argent.

Les bénéfices? mais ils sont nombreux et considérables. Il y a d'abord ceux qui résultent de l'action commune substituée aux contrats particuliers. Il n'est pas besoin de démontrer, que si chaque auteur agissait pour son propre compte, il n'obtiendrait, la plupart du temps, qu'une rétribution dérisoire, par rapport au traitement qui lui est fait, grâce à l'intervention de la Société.

Il suffit de rappeler que, du temps de Corneille, où chacun faisait ses affaires par lui-même, une pièce de théâtre s'achetait pour quelques écus. C'était l'âge d'airain : nous en sommes loin. Et quels bénéfices sont plus exactement répartis que ceux-là, puisque chaque auteur retire tout ce qu'a produit son œuvre littéraire, sauf les prélèvements opérés par la Société? Le gain de chaque membre, dans l'association qui nous occupe, est bien réellement proportionnel à la valeur de son apport.

La Société elle-même profite de cet état de choses. Car sa prospérité est intimement liée à celle de ses membres. Si chaque associé tire parti de l'organisation commune, elle y trouve également des profits appréciables, qui lui permettent de distribuer des secours et des pensions, de créer et de développer des services d'une utilité générale. Il y a plus ; une partie de ces ressources est mise en réserve, toutes dépenses payées, et constitue pour la Société un fonds de bénéfices partageables.

Le partage des bénéfices est-il prévu dans l'acte social ? L'article 8 des statuts dit expressément qu'ils seront répartis au marc le franc, et au prorata des versements faits par les copartageants, en raison du prélèvement effectué sur les droits d'auteur. Ici encore chaque membre retirera, dans la mesure où il a apporté. Plus il a produit, plus il touche.

En 1879, un partage eut lieu, lors de la liquidation de l'ancienne Société : à cette époque, les bénéfices mis en réserve furent répartis entre les associés, en même temps que les autres éléments du fonds social.

« Fonds postiche » s'écriait un des adversaires de la Société, lors du procès de 1905, en parlant de ce fonds de bénéfices partageables. Ce n'était, remarquait-il, qu'une feinte habile, à la portée d'ailleurs de toutes les associations désireuses d'échapper à la législation particulière qui leur était imposée, pour revendiquer le statut de société civile. En fait, la Société ne procédait jamais au partage, sinon par acte testamentaire, le jour où elle cessait d'exister.

Emue par avance des attaques dont elle allait être l'objet, au cours de ce procès, la Société avait d'ailleurs modifié le texte de ses statuts. L'ancienne formule, relative au partage des bénéfices était, suivant l'expression du rapporteur à l'Assemblée générale de 1904, « hérissée de négations ».

« Ce partage, disait l'ancien article 8, ne pourra avoir lieu que sur la proposition qui sera faite à l'Assemblée générale par la Commission, lorsqu'elle le jugera convenable, et autant que l'adoption en sera votée par les deux tiers des sociétaires, ou consentie par eux par adhésion postérieure ».

Cette répartition, entravée par des formalités imposantes, et annoncée sous une forme négative, semblait vraiment ne figurer dans l'acte social que pour donner à l'association une apparence de légalité — et de fait ce dut être la pensée intime des rédacteurs des statuts. Quoi qu'il en soit, sur les conseils de son éminent avocat, M^e Poincaré, la Société, pressentant les orages prochains, changea la formule. On peut lire aujourd'hui dans l'article 8 des statuts :

« Ce partage aura lieu sur la proposition qui sera faite à l'Assemblée générale par la Commission, lorsqu'elle le jugera convenable, et à la condition que l'adoption en sera votée par les deux tiers des sociétaires en possession du droit de vote, ou consentie par eux par adhésion postérieure ».

Le texte est certainement moins rébarbatif; il semble bien laisser quelque espoir à ceux qui seraient animés du désir de partager. En fait, cela n'a pas changé grand'chose. Il n'y aura pas plus de partages qu'autrefois : les membres de l'association ne toucheront toujours les bénéfices mis en réserve qu'au cas où la Société viendrait à être liquidée à nouveau.

Cela a-t-il beaucoup amélioré la situation juridique de la Société ? Nous avons peine à le croire. Il serait vraiment singulier que le sort d'un groupement fût fixé par quelques mots en plus ou en moins. Un changement d'étiquette ne saurait suffire à rendre légal ce qui ne l'était pas.

Mais, en réalité, tout cela n'a pas beaucoup d'importance.

Peu importe que la répartition des bénéfices ait lieu tous les ans, ou à des intervalles très éloignés, du moment qu'elle est prévue par l'acte social, et que les dispositions statutaires sont aménagées de telle sorte qu'un fonds de bénéfices puisse être constitué.

Et quand ce fonds commun serait illusoire, et purement nominal, la Société n'en satisferait pas moins aux règles posées par le Code civil. Car à côté de ces bénéfices, fort peu considérables, et qui évidemment ne tiennent pas à l'existence même de l'association, il y a les gains que chaque membre retire de l'action commune, de l'intervention de la Société dans le règlement de ses droits. Ces gains, nous l'avons vu, sont certains, et très appréciables; les constituer, les accroître, les multiplier, tel a été le but des efforts et de l'activité de la Société depuis sa fondation; ils ne sont assurés aux auteurs que par l'entremise de l'association; cela est tellement vrai que les directeurs versent les redevances convenues, non pas aux auteurs, mais à la Société, qui se charge de les faire parvenir aux intéressés.

Il y a donc là une répartition de bénéfices, qui a lieu tous les jours, et qui n'est jamais interrompue. Cela suffit, semble-t-il, à faire de la Société des Auteurs une société civile, constituée en vue de la réalisation et du partage de profits provenant de l'action sociale; et cela distingue suffisamment ce groupement, des associations régies par la loi de 1901, qui poursuivent un but purement idéal et théorique (1).

S'il y a chance de gains pour les associés, il y a aussi chance de pertes. L'actif social d'abord peut être absorbé par les charges, au lieu de permettre la constitution d'un

(1) Voir dans le même sens, un article de M. Edouard Mack, *Revue des Sociétés*, juin 1904, page 271.

fonds de bénéfices pouvant être réparti entre les membres. Nous savons d'ailleurs que les risques de pertes sont limités à la valeur des apports, qu'en aucun cas la Société ne peut se trouver au-dessous de ses affaires.

Mais ce n'est pas tout. Rien n'est plus variable, et soumis à des fluctuations plus diverses, que les recettes faites par les théâtres. La Société peut être, à chaque instant, obligée de baisser ses tarifs d'un côté, tandis qu'elle les relève d'un autre, tenant compte de la situation difficile ou prospère dans laquelle telle ou telle scène peut se trouver. Dans la lutte qu'elle est amenée parfois à entreprendre contre les directeurs récalcitrants, elle doit passer de la menace aux mesures de rigueur, édicter des défenses, prononcer des interdictions. Les premiers atteints sont les auteurs qui ont des manuscrits en souffrance dans les théâtres proscrits, ou ceux qui se préparaient à frapper à leurs portes. A chaque instant les auteurs qui font partie de l'association courent des chances de perte, aussi bien au point de vue de l'actif social, que dans leurs intérêts propres.

Ce sont là des vérités que ne sauraient obscurcir certaines clauses des statuts de la Société, celles notamment qui traitent des secours et des pensions distribués par ses soins, ou qui stipulent à son profit un mandat général d'agir au nom de ses membres. Par les retraites et les secours qu'elle répartit, l'association se comporte incontestablement à la façon d'une société de secours mutuels : lorsqu'elle prend en mains, devant les tribunaux, aussi bien que vis-à-vis des directeurs de théâtre, la cause de ses membres, elle agit à la façon d'un syndicat, veillant aux intérêts professionnels d'une catégorie de travailleurs. De même, en encaissant, au nom des intéressés, les droits qui sont dus aux auteurs, elle fait office d'agence de recouvrement. Cela n'empêche pas la

Société de satisfaire aux conditions que doit réunir toute société civile, de suivre, par conséquent, toutes les règles applicables aux sociétés civiles. Cette situation n'a rien d'ailleurs d'exceptionnel ; les contrats innomés sont les plus fréquents dans notre droit, et, pour ainsi dire, il n'est guère de contrat, dans une civilisation avancée, qui n'emprunte ses règles à plusieurs des types définis par les lois.

« On peut dire, écrivait un jurisconsulte, que dans toute société, on trouve le contrat du mandat, qu'il s'agisse d'exercer un mandat donné par les tiers, ou de gérer les intérêts des membres mêmes de la société, la partie plus ou moins importante de leurs biens dont ils ont mis en société, suivant les prévisions de la loi, soit la propriété, soit la simple jouissance » (1).

Si l'assimilation de la Société des Auteurs à une société civile est encore contestée en doctrine, les tribunaux l'ont admise de bonne heure ; elle est aujourd'hui définitivement établie (2).

*
* *

Dès 1838, à peine la Société des Auteurs venait-elle de formuler nettement la définition juridique qui se dégagait de l'esprit des statuts, que ses titres étaient contestés incidemment, au cours d'un procès qu'elle avait dû faire à MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer, directeurs du Gymnase. Les parties invoquaient, pour se soustraire aux obligations qu'elles

(1) Article précité de M. Edouard Mack.

(2) Parmi les auteurs qui refusent à la Société des Auteurs le caractère de société civile, voir Labbé, note précitée ; Pataille, *Annales de la propriété industrielle*, 83, page 297, note ; Darras, *Droit d'auteur*, n° 224.

Voir également *Droit d'auteur*, 1895, page 95. En sens contraire, voir *Annales de la propriété industrielle*, 1901, page 88, et la note de M. Vaunois ; Constant, *Code des Théâtres*, page 197 ; Pouillet, n° 752 et 753 ; Le Senne, *Code des Théâtres*, page 279 ; Despatys, thèse, 1897, page 34.

avaient contractées, le défaut de qualité des demandeurs, c'est-à-dire de la Commission des auteurs dramatiques, représentée par MM. Rougemont, Dupaty, Scribe, Mélesville, Adam, Alboize Anicet, Fontan, Halévy, Dupeuty, Piccini, Viennet et Brazier, agissant, tant en leur nom personnel, que comme commissaires des auteurs.

M^e Vatel, agréé des directeurs, soutenait qu'ils n'avaient pas qualité pour réclamer devant les tribunaux l'exécution des traités intervenus avec l'association.

« Les contrats, disait-il, n'existent qu'autant qu'ils ont été consentis par les parties; or, le traité de 1832 (qu'il s'agissait d'interpréter) n'est pas un acte passé entre le Gymnase, et ceux au nom desquels on demande les représentations; il est revêtu de la signature d'auteurs se qualifiant de commissaires, dont la plupart n'existent plus, et venant, contre les dispositions de la loi, stipuler au nom de tiers qui ne leur avaient donné aucun pouvoir... » (1).

Le tribunal de commerce de la Seine repoussa l'exception, « considérant que l'Association des Auteurs dramatiques n'a rien d'illicite; que les directeurs l'ont reconnu, en traitant avec elle, et depuis, par les offres qu'ils lui ont signifiées; que c'est à tort qu'aujourd'hui ils prétendraient se soustraire à leurs engagements ».

A vrai dire, ce jugement n'est pas très concluant. Il se borne à constater que l'adversaire est de mauvaise foi, et s'est mis en contradiction avec lui-même : il évite de se prononcer sur le point intéressant, de dire si l'association est une société civile, ou une simple agence d'affaires.

La question est au contraire très nettement posée et résolue en 1857. La Société des Auteurs, représentée par sa

(1) *Gazette des tribunaux*, 29 mars, 2 et 3 avril 1838.

Commission, avait, en son nom propre, engagé une instance devant le tribunal de commerce contre M. Billion, directeur du Théâtre impérial du Cirque; elle lui réclamait une somme de cent quinze francs, pour les droits dus à raison d'une représentation de la *Tour Saint-Jacques-la-Boucherie*, d'Alexandre Dumas père.

Le directeur alléguait que le tribunal civil était déjà saisi d'une demande formée par lui contre Alexandre Dumas, en remboursement d'une somme de 1,708 francs, qu'il avait avancée à l'auteur : au fond, il opposait la compensation, prétextant que la Société, mandataire des auteurs, ne pouvait avoir plus de droits qu'eux-mêmes, et se trouvait soumise aux mêmes exceptions.

Le tribunal lui donna tort sur tous les points. A son avis, il n'y avait pas lieu à surseoir : car l'instance introduite devant le tribunal de commerce ne concernait pas les parties en cause devant le tribunal civil; tandis que, devant la la juridiction commerciale, Dumas était nommément assigné par Billion, c'était la Société, et non l'auteur qui se présentait contre Billion devant la juridiction civile.

Au fond, il repoussait la compensation, estimant que la Société des Auteurs « représentait, à l'égard de Billion, une collection d'intérêts, et un être moral, auquel ne pouvait être opposée la situation personnelle de chacun de ses membres » (1).

Le Tribunal n'hésitait pas à reconnaître le titre juridique que revendiquait la Société : dire en effet qu'elle constituait un être moral, dont l'existence ne pouvait être affectée par la situation personnelle de ses membres, c'était dire qu'elle était bien une société civile. Pourtant, quelques années

(1) Tribunal de commerce de la Seine, 15 avril 1857, *Annales de la propriété industrielle*, 1857, page 168; *Gazette des tribunaux*, 18 avril 1857.

après — et si audacieuse que pût paraître cette opinion intermédiaire — une décision judiciaire lui déniait cette qualité, sans lui contester toutefois des droits à une existence juridique distincte.

Dans les conclusions présentées, en 1863, devant le tribunal civil de la Seine, par MM. Emile Augier, Legouvé, Labiche, Laya et Maquet, à la suite du désaccord survenu entre eux et la Commission, les demandeurs concluaient en premier lieu à la nullité de la Société des Auteurs.

Pour soutenir ce chef de la demande, l'avocat des auteurs en révolte contre les statuts alléguait que l'association était, non pas une société civile, mais une simple société de mandat, que telle avait été la pensée des fondateurs de la Société en 1829, aussi bien qu'en 1837. En 1829, cela est certain ; mais il est non moins contestable qu'en 1837 la volonté des auteurs était bien de s'organiser en société civile : sur ce point, l'affirmation de l'avocat des dissidents était des plus risquées. Il analysait ensuite l'esprit des clauses des statuts. Le fonds social ? Pouvait-on appeler ainsi un fonds inerte, ne servant qu'aux dépenses d'administration de l'association ? Dans le contrat qui liait les membres de ce groupement, il n'y avait, en réalité, qu'un double mandat, donné par eux, à la Commission, d'une part, aux agents généraux, de l'autre. Tout au plus, la Société pouvait-elle prétendre au titre de société de secours mutuels.

L'avocat de la Commission, rapprochant des statuts de l'association les articles du Code relatifs au contrat de société, soutint, au contraire, qu'ils étaient en parfaite harmonie avec les formules légales. La société, n'était-ce pas, en définitive, la mise en commun de certains intérêts et des moyens de les servir ?

L'avocat impérial, à son tour, développa des conclusions,

dans lesquelles il empruntait à la fois à l'argumentation des deux parties en cause, essayant de concilier tant bien que mal des opinions radicalement opposées. L'examen des statuts de la Société n'était pas sans lui inspirer quelques doutes sur le statut légal qu'elle revendiquait.

L'article 1832 du Code civil, disait-il, suppose la mise en commun d'une chose productive, et l'intention de partager les produits de cette chose. Or, dans la Société des Auteurs, la chose mise en commun n'est pas celle qui produit des bénéfices, et celle qui produit les bénéfices, c'est-à-dire le talent littéraire, n'est pas mise en commun.

Y avait-il un simple contrat de mandat? Le ministère public n'allait pas jusque-là; considérant les obligations que la Société impose à ses membres — et qui lui donnent un caractère de coalition — les secours et les pensions qu'elle distribue, la défense commune qu'elle organise, il estimait que le contrat, sans être un contrat de société civile, s'en rapprochait, et qu'il n'y avait aucune raison de lui refuser l'application des règles de la société civile, sous la protection desquelles il lui avait plu de se placer.

Le raisonnement était quelque peu singulier. Il semblait admettre qu'il suffit d'une étiquette pour fabriquer un état civil, et qu'on peut accorder à un acte juridique le bénéfice d'un statut légal, sans qu'il satisfasse aux conditions exigées par la loi pour ce statut.

Sans adopter tout à fait cette manière de voir, le tribunal rendit un jugement, par lequel il repoussait la demande en nullité des auteurs dissidents; mais les considérants qui motivaient sa décision portaient la trace des discussions un peu confuses qu'elle clôturait :

« Attendu que la nature des contrats se détermine, non par le titre qui lui a été donné, mais par son objet principal,

par l'ensemble de ses clauses constitutives, par les stipulations et engagements réciproques qui résultent de ses termes et de son esprit ;

« Attendu que, si l'acte passé le 17 novembre 1837, entre les auteurs et compositeurs dramatiques, et qualifié acte de société, peut être considéré comme réunissant certains caractères de la société civile, tels que la mise en commun de diverses sommes constituant un fonds social, la participation collective aux charges et aux moyens d'exécution du contrat, la répartition entre les sociétaires de certaines éventualités au prorata des versements de chacun, les autres éléments essentiels de la société définie par la loi, tels que la communauté de travail, l'application du fonds social à cette communauté, les bénéfices résultant directement de cette application, ne se rencontrent pas dans cet acte ;

« Attendu que, si l'on peut voir, dans cet acte, quelques apparences d'un mandat collectif, résultant de ce que, parmi les objets de l'association énumérés dans l'article 5 des statuts, se trouvent la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales, et la perception à moindres frais des droits des auteurs, on ne peut donner exclusivement à ce même acte le titre de mandat, d'abord, parce que le mandat n'y figure que comme l'un des objets de la convention, ensuite, parce qu'étant de nature essentiellement révocable, il ne peut, dans l'espèce, être révoqué que dans certaines conditions déterminées ;

« Attendu que, n'étant ni une société véritable, ni un mandat caractérisé, mais participant de l'un et de l'autre de ces contrats, tout en empruntant une partie de leurs éléments essentiels, l'acte de 1837 est une convention d'une nature spéciale, trouvant sa force dans le consentement libre de ceux qui y ont successivement adhéré, réunissant toutes

les conditions requises pour la validité des contrats, et, à ce titre, ne pouvant être résolue ou modifiée que d'un consentement unanime, ou dans les termes prévus par ces statuts ou par la loi (1).

Le jugement du tribunal observait avec raison qu'un contrat de mandat ne pouvait par lui-même suffire à fonder une société. M. Labbé concluait dans le même sens, lorsqu'il examinait les statuts de l'association (2). Mais, comme il paraissait au tribunal qu'il était hors de propos de contester à ce groupement la qualité de personne morale et d'être juridique distinct, il n'hésitait pas à en faire une communauté d'une nature hybride, intermédiaire entre le contrat de mandat et la Société, empruntant à chacun de ces types légaux, suivant les besoins de la cause, tel ou tel caractère. Pour que cette solution pût être admise, il eût fallu définir — ce qui eût été délicat — les termes de cette nouvelle catégorie juridique, dégager les traits communs de ce nouveau genre d'association.

Ce contrat, disait-on, reposait sur le consentement libre des associés ? Il ne pouvait être modifié que par la loi ou la volonté des contractants ? C'est le sort général des contrats ; encore fallait-il démontrer qu'il autorisait la Société à prendre le titre qu'il lui avait plu de se donner.

Pendant quelques années, dans la suite, les tribunaux se montrèrent moins accommodants ; c'était le contre-coup de la jurisprudence restrictive qui s'affirmait à ce moment à l'égard de toutes les sociétés. Ainsi la Cour de Douai, en 1882, semblait bien dénier à la Société lyrique le caractère de société civile. Et, si elle admettait que les membres de la

(1) Tribunal civil de la Seine, 28 juillet, 4, 11 et 18 août 1865 ; *Gazette des tribunaux* des 29 juillet, 5, 12, et 19 août 1865.

(2) Voir Labbé, note précitée.

Commission pussent agir dans l'instance, à côté d'ailleurs des auteurs paraissant en nom dans l'assignation, c'était seulement pour « éviter des formalités impraticables pour les sociétés ayant un nombre considérable de sociétaires ».

Cela ne dura pas. Si lors des difficultés survenues, en 1894, entre la Société des Auteurs et Paulus-Habans, le tribunal évitait de trancher la question, en 1898 il n'hésita pas à se prononcer en sa faveur.

Lorsqu'à cette époque, la Société des Auteurs se vit obligée de rappeler la Société lyrique au respect des conventions conclues, celle-ci prétendit que l'association des auteurs n'avait pas qualité pour engager en son nom propre une action contre des tiers étrangers à sa clientèle. Elle se trouvait, prétendait-elle, en face d'une simple société de mandat, à laquelle ses statuts de 1837 et de 1879 n'ouvraient d'action judiciaire :

- 1° Qu'aux mandants contre leurs mandataires ;
- 2° Qu'aux mandataires contre leurs mandants ;
- 4° Qu'aux mandants associés les uns contre les autres.

Il était vraiment singulier de voir la Société lyrique contester à son aînée, pour les besoins du moment, un titre juridique qu'elle avait elle-même toujours revendiqué. Et il n'était pas moins étrange de lui voir invoquer si tardivement le défaut de capacité d'une association avec laquelle elle avait jusqu'alors entretenu des rapports étroits et fréquents.

Aussi l'avocat de la Société lyrique s'abstint-il de développer cette partie de ses conclusions. Le défenseur de la Société des Auteurs, au contraire, s'attacha à démontrer que les clauses des statuts de l'association ne heurtaient aucunement les principes posés par le Code civil, et le tribunal de la Seine lui donna raison. Il estima que la Société des

Auteurs, ainsi d'ailleurs que la Société lyrique, avait été constituée en conformité avec les dispositions des art. 1832 et suivants du Code civil : qu'elle n'était pas une simple agence de mandat, mais qu'elle avait une existence propre, et des intérêts communs distincts de ceux de ses membres.

La jurisprudence est aujourd'hui très fermement établie en ce sens. Elle s'est encore affirmée, en 1902 (1), dans un jugement du tribunal civil de la Seine, déclarant « que le caractère de société civile ne saurait être sérieusement contesté à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques », ainsi que dans un arrêt de la Cour d'appel de Paris, en 1903, confirmant un jugement rendu, au profit de la Société, contre un directeur de tournées. Cet arrêt relève que la Société « a un droit propre, distinct de celui des auteurs, dont elle est le mandataire » (2).

Les adversaires de la Société, devant l'obstination des tribunaux à reconnaître son existence juridique, ont parfois tenté des diversions habiles, et cherché le point faible dans telle ou telle clause de ses statuts. Déjà, en 1865, lors de leurs attaques contre l'association des auteurs, MM. Emile Augier, Legouvé, Labiche et Laya alléguèrent que la Société des Auteurs, en admettant même qu'elle fût une société civile, violerait les prescriptions du Code civil, parce que sa durée est illimitée, et qu'elle astreint les auteurs — contrairement aux principes de notre droit — à des vœux perpétuels.

Sans doute, les statuts prévoient l'éventualité d'une liquidation au bout d'une période de vingt-cinq ans. C'est là une

(1) Tribunal civil de la Seine, 29 juillet 1902, *Le Droit*, 13 septembre.

(2) Arrêt cité par M^r Poincaré, dans sa plaidoirie pour la Société des Auteurs. Paris, 1906, typographie Morris, page 145.

garantie illusoire. Pour que la Société cesse d'exister, il faut, aux termes des statuts, que deux tiers des sociétaires manifestent leur volonté d'y mettre fin. Or cette manifestation est matériellement impossible : car, sur 900 sociétaires que comptait alors la Société, l'expérience montrait qu'on ne pouvait en réunir plus de 200. Dira-t-on qu'il suffit d'apporter l'adhésion des absents ? Mais il faut l'obtenir dans le mois qui suit l'assemblée générale : c'est là une nouvelle impossibilité. En fait la Société est perpétuelle.

Le tribunal repoussa cette manière de voir. Il estima que la Société n'était pas, au sens légal du mot, illimitée, du moment que ses statuts lui assignaient un terme. Peu importait que son existence pût être prolongée, puisque, théoriquement tout au moins, il dépendait de la volonté de ses membres d'en arrêter le cours. L'article 1869 du Code civil ne pouvait donc être invoqué pour les besoins de la cause, et les auteurs n'étaient pas fondés à réclamer de ce fait leur mise en liberté (1).

Ce raisonnement était parfaitement juridique. Peu importent les difficultés matérielles qui peuvent entraver la dissolution de la Société, par le fait de la négligence ou de l'indifférence de ses membres, du moment que la volonté des associés peut s'exprimer librement.

Au cours du procès de 1905, les demandeurs invoquèrent, à l'encontre de la Société, les dispositions de l'article 1855 du Code civil, qui prononce la nullité des sociétés où tous les associés ne sont pas admis à participer aux bénéfices. Toute une classe, disait-on, la plus nombreuse et la plus intéressante, des membres de la Société, sont exclus du partage des bénéfices, puisqu'aucune clause des statuts ne recon-

(1) *Gazette des tribunaux*, 29 juillet, 15, 12, et 19 août 1865.

naît ce droit aux stagiaires. Donc l'association des auteurs est entachée de nullité.

Cette nouvelle objection ne portait pas plus que la précédente. Nous avons vu que les stagiaires, qui constituent depuis 1879 une classe d'associés véritables, dans la Société des Auteurs, ont réellement part aux bénéfices. Cette solution résulte, non pas, il est vrai, d'une clause expresse, mais de l'esprit et de l'économie des statuts; il faut même dire que, depuis la révision des statuts en 1904, ils ont également part à la liquidation du fonds social. En présence des affirmations de ses adversaires, la Commission approuva les termes d'une protestation, qui ne laissait aucun doute à cet égard.

Sans doute la situation des stagiaires n'est pas identique à celle des sociétaires, puisqu'ils ne votent pas, et qu'ils n'ont pas de retraites. Mais cette différence de traitement n'emporte pour la Société aucune cause de nullité. L'article 1856 du Code civil autorise en effet la délégation à certains membres d'une société du droit de prendre toutes les décisions touchant à l'action et à la vie commune. Les pensions, dont quelques-uns seulement sont appelés à profiter, sont, il est vrai, payées sur les bénéfices généraux de l'association. Mais l'article 1853 du Code ne fait aucun obstacle à ce que les profits, dans une société civile, soient répartis d'une façon inégale entre les différentes catégories d'associés.

La situation des stagiaires, pas plus d'ailleurs que celle des cessionnaires ou héritiers adhérents, n'est donc pas de nature à porter atteinte au caractère de société civile revendiqué à juste titre par la Société des Auteurs.

Ce caractère n'emporte pas seulement, pour la Société, le droit de traiter avec les directeurs de théâtre, sans courir le

risque de se voir objecter son défaut de qualité, et de poursuivre l'exécution de ces traités, fût-ce contre le gré des auteurs dont les droits lésés ont motivé son intervention. Sa justice aussi est plus prompte, et ne s'embarrasse d'aucune entrave. La situation personnelle de ses membres ne peut lui être opposée lorsqu'elle réclame le paiement des droits qui sont dus par les administrations théâtrales : c'est ce qui ressort clairement de l'arrêt déjà ancien, puisqu'il date de 1857, rendu dans l'affaire Billion, à propos des droits d'auteur d'Alexandre Dumas.

Un arrêt récent a admis que la Société des Auteurs pouvait, en tant que société civile, bénéficier d'une libéralité. Cette décision tranchait une question longtemps douteuse, en admettant, qu'au rebours des associations non lucratives, les sociétés civiles pouvaient recevoir des dons et legs, sans justifier d'une autorisation administrative (1).

(1) Tribunal civil de la Seine, 29 juillet 1902, *Revue des Sociétés*, 1904, page 61.

Voir, en faveur de cette décision, un article de M. Pascaud, *Revue de Sociétés*, 1903, page 438; une note de M. Mack, *ibid.* 1904, page 99. Dans le même sens, Cour de cassation (Chambre des Requêtes), 29 octobre 1894, et note de M. Tallier (Dalloz et *Pandectes*, 1896, 1, 146).

Le Monopole de la Société

Le Monopole de la Société

La Société des Auteurs a groupé la plupart des écrivains dramatiques, les plus connus et les plus estimés. Puis, elle a dit aux directeurs de théâtre : acceptez ma loi, repoussez tous les auteurs étrangers à l'association, ou renoncez au répertoire de mes associés. Les directeurs de théâtre sont venus à elle. Elle s'est alors retournée vers les écrivains ; elle leur a dit : engagez-vous à ne donner vos manuscrits qu'aux directeurs justifiant d'un traité avec le syndicat, ou vous serez exclus de la communauté, et les établissements avec lesquels j'ai passé des traités se fermeront devant vous. Les auteurs ont accepté cette loi.

A l'heure actuelle, il n'est pas d'auteur qui ne soit affilié au syndicat, parce que, s'il n'en faisait pas partie, il ne trouverait pas un directeur pour le jouer. Il n'est pas un directeur qui échappe à l'action de la Société, parce que, s'il restait en dehors, il ne trouverait pas un écrivain un peu connu qui consentît à lui donner une pièce.

Ainsi tous les auteurs font, bon gré mal gré, partie de l'association, parce que tous les directeurs ont des traités avec elle, et tous les directeurs sont liés à l'association, parce que tous les auteurs y sont affiliés. C'est là un cercle vicieux, cercle qui s'est refermé peu à peu, jusqu'à comprendre l'ensemble de la production dramatique et des exploitations théâtrales dans un même réseau d'obligations étroites.

Aujourd'hui, la Société règne en maîtresse sur le marché dramatique, réglant les cours, si l'on peut dire, édictant, non

la loi du maximum, mais la loi du minimum; les directeurs n'en sont plus à discuter ses ordres. Les choses ont changé depuis Beaumarchais : les dramaturges, las d'être dépouillés, ont formé un bloc, contre lequel tout assaut semble devoir être inutile; mais eux-mêmes ont abdiqué leur liberté au profit d'un syndicat, qui traite, qui décide, qui agit en leurs lieu et place, et ils se sont pliés à une discipline rigoureuse.

Il s'agit là, à n'en point douter, d'un véritable monopole de fait. Par quelles clauses se traduit-il dans les statuts? Par le jeu combiné de l'article 17, et d'une mention qui est insérée obligatoirement dans les traités généraux accordés aux directeurs de théâtre.

L'article 17 des statuts défend aux auteurs affiliés de faire représenter aucun ouvrage, ancien ou nouveau, sur un théâtre, ou par une troupe en tournée, qui n'auraient pas de traité avec la Société. Quelle serait la conséquence d'une infraction à cette règle? Une amende, qui ne peut être inférieure à six mille francs; en outre, l'auteur délinquant pourrait être exclu de l'association, le produit de ses retenues et sa part du fonds social restant acquis à la Société. C'est, tout simplement, pour l'auteur, avec un dommage pécuniaire immédiat, la perte de ses droits dramatiques, l'impossibilité absolue, par le fait de son exclusion du syndicat, de continuer à travailler pour le théâtre, ou, du moins, de tirer de ses ouvrages le moindre profit.

Théoriquement, en effet, les directeurs de théâtre sont libres de jouer qui bon leur semble; ils peuvent représenter les œuvres d'auteurs étrangers à l'association, aussi bien que le répertoire des auteurs affiliés. La Société n'a pas voulu prononcer dans ses statuts un ostracisme formel, et s'assurer ainsi un trop évident monopole, qui eût semblé

contraire à la liberté industrielle. C'est par des voies détournées qu'elle est arrivée au même but.

Pour se défendre contre les velléités d'indépendance d'auteurs non embrigadés par elle, et contre leur concurrence possible, la Société exige des directeurs, par une clause qui figure dans tous les traités généraux qu'elle accorde, que le tant pour cent, porté au contrat, soit versé par eux pour chaque représentation, quand bien même la pièce jouée n'appartiendrait pas au répertoire syndical. Une seule exception à cette règle est faite en faveur de la province, lorsque le spectacle est exclusivement composé d'œuvres d'auteurs étrangers à la Société.

Ainsi les directeurs restent libres — aucune loi, aucune convention ne les en empêche — d'ouvrir leurs portes aux auteurs indépendants : seulement ils paieront encore à la Société les droits d'auteur, tels qu'ils sont stipulés dans le traité. Comme la Société a pris soin de porter ces droits à peu près au maximum de ce qu'elle peut raisonnablement prélever, sans nuire à la bonne gestion du théâtre, et sans soulever de trop vives protestations, il n'y a plus place évidemment pour la rétribution qu'il serait juste d'allouer à l'auteur de la pièce.

Pour qu'un écrivain jaloux de son indépendance, ou exclu de l'association, eût chance d'être joué, il faudrait donc, ou qu'il renonçât à tout profit matériel, n'espérant, comme les dramaturges d'autrefois, que la couronne de laurier — tandis que la Société percevrait le fruit de son travail — ou qu'il rencontrât un directeur généreux, disposé à payer double droit : la première alternative est pénible, la seconde invraisemblable.

On peut se demander jusqu'à quel point une semblable clause est juridiquement défendable. Les agents généraux,

aux termes mêmes des statuts, ont seulement mission de percevoir les droits revenant aux auteurs associés. A quel titre peuvent-ils toucher aussi des sommes qui, de toute évidence, devraient appartenir à des écrivains étrangers au syndicat ? Il y a bien là, semble-t-il, pour la Société, un enrichissement sans cause, provenant de droits indûment détenus. Sans doute, la question se posera rarement devant les tribunaux ; car bien peu de directeurs se mettront dans le cas de verser des deux côtés à la fois ; ils préféreront écarter l'auteur qui ne fera pas partie de la Société. C'est bien ainsi que l'entend cette dernière, qui fortifie, par ce moyen, sa situation vis-à-vis des directeurs, comme vis-à-vis des auteurs.

A quelles pénalités, en effet, s'exposerait un directeur qui refuserait de se soumettre, et qui, jouant un auteur indépendant, suspendrait ses versements à la caisse sociale ? Ce seront les pénalités prescrites pour toute contravention aux obligations résultant des traités conclus. Il sera mis en interdit, c'est-à-dire que le répertoire des auteurs affiliés lui sera retiré d'un seul coup. Ce sera la ruine pour lui, et, pour son théâtre, une agonie plus ou moins lente.

*
* *

Il va sans dire que la Société s'est gardée de mettre en évidence les obligations dans lesquelles elle enfermait à la fois les auteurs et les directeurs de théâtre ; aussi, lorsqu'il fut révélé au grand public, cet état de choses ne laissa-t-il pas d'exciter quelque surprise, et de soulever de nombreuses critiques.

D'abord, il peut paraître que, pour les auteurs, ce soit la carte forcée. A diverses reprises, des littérateurs se sont plaints, alléguant la violence qui leur était faite, disant

qu'ils entraient dans l'association, non pas, comme aux premiers jours, pour s'unir contre la mauvaise volonté des directeurs, mais contraints de donner leur adhésion : s'ils avaient voulu conserver, malgré tout, leur liberté pleine et entière, partout où ils se seraient présentés, ne se fussent-ils pas heurtés au même « *non possumus?* » Et si, d'aventure, ils eussent pu gagner un directeur à leur cause, n'auraient-ils pas dû, pour sauvegarder leur propriété et leurs intérêts, recourir aux agences? Or on ne peut s'adresser aux agences, sans frapper, en même temps, aux portes de la Société. Force leur était donc de composer avec une Société qui avait accaparé le marché théâtral.

Répondant à cette objection, au cours du procès de 1905, M^e Poincaré se contentait de faire ressortir que rien n'obligeait les auteurs à se faire représenter. Il leur eût dit volontiers :

« Quel démon vous oblige à vous faire jouer ? »

Assurément personne ne prétend que la Société aille jusqu'à décider des vocations hésitantes, à pousser vers les théâtres, de plus en plus encombrés, des écrivains qui s'en détournent, à leur arracher, par surprise, un acte d'adhésion. Quelques auteurs se sont plaints seulement, lorsqu'ils ont une œuvre à faire représenter, de trouver un syndicat en travers de leur chemin, de ne pouvoir régler leurs affaires, sans prendre le mot d'ordre du groupement. N'est-il pas étrange, disent les récalcitrants, qu'on soit obligé, pour se faire jouer, d'adhérer à une société privée? Et si on ajoute que, dans cette société, on conquiert ses grades suivant une hiérarchie déterminée, nous aurons, au xx^e siècle, le spectacle — peu banal — de littérateurs réunis en une corporation puissante et despotique, comportant des puissants et des faibles, des chefs et des soldats. Or n'est-ce pas

un peu contre les corporations que s'est faite la Révolution — à laquelle les auteurs doivent tant ?

Il ne faut pas avoir peur des mots. Il est hors de doute que la Société jouit à l'égard des auteurs d'un véritable monopole. Certes, elle ne leur fait pas violence, ainsi que l'ont prétendu certains : elle n'exerce pas sur eux une contrainte réelle. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un auteur ne peut se faire jouer sans l'intermédiaire de l'association.

Qu'on ne dise pas, qu'en dehors des scènes classées, il existe à Paris, aussi bien qu'en province, des salles qui se louent au mois ou à l'année, qui n'ont pas de traité avec la Société des Auteurs, où l'on peut se produire sans justifier de son identité. Cela ne sauverait pas l'association du reproche qu'on lui adresse. Si elle n'est pas en droit d'imposer aux auteurs l'adhésion à ses statuts, elle ne saurait l'être davantage de les condamner, s'ils tiennent à rester indépendants, aux essais misérables, et aux recettes dérisoires.

L'atteinte portée à la liberté des auteurs peut sembler d'autant plus grave, qu'ils ne peuvent se dégager de l'association, lorsqu'ils y sont une fois entrés. La question a été posée ; les tribunaux ont jugé qu'en l'absence d'une clause des statuts leur accordant cette faculté, les membres de la Société ne pouvaient prendre leur retraite, ou donner leur démission, avant le terme fixé pour la durée de l'association.

Une première fois, en 1843, la question fut soulevée, devant le tribunal de la Seine : mais il ne fut pas statué au fond.

M. Fournier, littérateur, avait signé un traité avec les directeurs du Gymnase, MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer, aux termes duquel il acceptait les fonctions de directeur de la scène à ce théâtre. Cette clause n'avait rien de contraire aux statuts de la Société, qui édictent seulement l'incompa-

tibilité des fonctions de directeur ou de régisseur dans un théâtre avec celles de membres de la Commission.

Le contrat conclu entre Fournier et le Gymnase était d'ailleurs des plus singuliers : entre autres avantages, l'auteur en retirait celui de devenir le fournisseur attitré et régulier de cette scène. En lisant l'acte qui le liait à la fortune du théâtre, on croirait lire un traité de commerce, plutôt qu'un traité littéraire. « La direction, portait ce texte, ne pourra se dispenser de jouer, au plus tard à leur tour de réception, au moins cinq ouvrages nouveaux de la composition de M. Fournier, par chaque année, et à leur donner loyalement le nombre de représentations qu'estimeraient suffisant les arbitres nommés au besoin par les parties ».

Fournier sentit le besoin de rassurer la Société sur la portée de ce contrat, et sur l'impartialité qu'il conserverait, dans ses délicates fonctions, pour ceux de ses confrères qui chercheraient fortune au Gymnase. Il écrivit à la Commission qu'il saurait concilier ses devoirs de membres de l'association avec ses attributions directoriales.

Les événements ne devaient pas tarder à donner un démenti à ses bonnes dispositions. En 1842, à la suite d'incidents survenus entre le Gymnase et la Société, le théâtre était mis en interdit. Fournier se trouva pris entre ses deux fonctions. Il n'hésita pas longtemps. Il songea sans doute, qu'en outre d'un poste agréable, le Gymnase lui donnait toute sécurité pour sa production dramatique : comme il ne pouvait être à la fois avec ceux qui mettaient l'interdit, et avec ceux qui le subissaient, il pensa s'en tirer en donnant sa démission de la Société. Mais celle-ci la refusa : elle ne lâche pas ses protégés. Elle rappela au transfuge ses obligations, lui réclamant des dommages-intérêts, et l'invitant, puisqu'il y avait contestation entre lui et la Société, à

s'en remettre, conformément à l'article 28 des statuts, à la décision de trois arbitres amiables compositeurs.

Fournier s'obstina; il assigna la Société devant le tribunal civil. Pour prouver son droit à se séparer de la communauté, il invoquait — argument désespéré — la nullité de l'association, comme étant contraire à l'ordre public : subsidiairement, et pour le cas très probable où le tribunal n'entrerait pas dans cette voie, il demandait sa retraite, soit que la Société fût illimitée, en vertu de l'article 1869 du Code civil, soit qu'elle fût à terme, en vertu de l'article 1871, ainsi conçu :

« La dissolution des sociétés à terme ne peut être demandée par l'un des associés, avant le terme convenu, qu'autant qu'il y en a de justes motifs, comme lorsqu'un autre associé manque à ses engagements, ou qu'une infirmité habituelle le rend inhabile aux affaires de la société, ou autres cas semblables, dont la légitimité et la gravité sont laissées à l'arbitrage des juges ».

Le tribunal se contenta de déclarer la Société valable, ainsi d'ailleurs que la clause de l'article 28 des statuts, et il condamna Fournier à se soumettre à l'arbitrage. L'argumentation de l'auteur était des moins admissibles. L'article 1869 ne pouvait être invoqué en la cause; car la Société des Auteurs, ainsi que nous l'avons vu, ne saurait être assimilée, en dépit des apparences, à une société illimitée. Quant à l'article 1871, il n'était certainement pas applicable en l'espèce. Fournier n'avait aucun grief sérieux à alléguer contre la Société, à l'exception du tort qu'il subissait, du fait de l'interdit prononcé contre le Gymnase. Or cet interdit était une conséquence du fonctionnement normal de l'association; il ne pouvait être considéré comme une mesure personnelle prise à l'encontre des intérêts de Fournier,

Une tentative de scission beaucoup plus sérieuse fut faite, en 1865, par plusieurs auteurs qui pensaient avoir à se plaindre de l'organisation de la Société. A la suite d'un désaccord — dont nous avons parlé plus haut — survenu en 1862 entre la Commission et l'assemblée, la Commission avait cru devoir démissionner. MM. Emile Augier, Legouvé, Labiche, Laya et Maquet, commissaires démissionnaires, intentèrent une action contre ceux qui les avaient remplacés au pouvoir. Ils concluaient en première ligne — grief toujours invoqué — à la nullité de l'association, qui prétendait à tort à la qualité de société civile : ils alléguaient, d'autre part, le droit qui leur aurait appartenu, en tout cas, de se retirer de la communauté.

Pour soutenir leurs revendications, les dissidents, il faut l'avouer, mettaient en avant plutôt des questions de personnes et d'amour-propre, que des raisons d'ordre général. Ils se disaient victimes d'une véritable révolution, qui avait porté au pouvoir un comité insurrectionnel. Ce comité, prétendait-il, avait négligé les indications données par le tribunal, lors de l'affaire Guyot : il n'avait pas adopté, pour la comptabilité des droits d'auteur, comme le proposait l'expert commis par les juges, la tenue d'un registre par doit et avoir, contrôlé par l'émargement des intéressés. Les conséquences de cette incurie n'avaient pas tardé à se faire sentir : un déficit considérable venait de se produire dans l'une des agences.

Portant le débat plus haut, les séparatistes disaient avoir découvert dans la Société des vices d'organisation, auxquels il fallait remédier sans retard. Ils protestaient surtout contre la prépondérance des agents généraux : ils projetaient de fonder, sur des principes différents, une nouvelle association d'auteurs, dont ils avaient déjà déposé les statuts chez un

notaire. Leur projet — très libéral — comportait notamment la suppression des agents, remplacés par des employés réellement responsables envers la Société ; de plus, nulle contrainte pour les auteurs, libres à tout moment de se retirer de la communauté.

C'était donc à une véritable scission dans le monde dramatique, que les plaignants voulaient préparer les voies : leur plan de campagne était arrêté.

Ils appuyaient principalement leur demande de retraite sur l'article 1871 du Code civil, prétextant les torts graves de la Commission envers les auteurs : c'était son imprévoyance qui avait amené le déficit, préjudiciable à tous ; c'était aussi les décisions prises en 1848, qui avaient accru notablement le nombre des affiliés de la Société, et qui avaient occasionné les avances considérables faites indûment aux auteurs par les agents.

M^e Nicolet, avocat de la Commission, s'efforça de démontrer que ces torts étaient imaginaires, et produits pour les besoins de la cause. Les griefs invoqués contre les agences n'étaient pas nouveaux, car, dès 1834, certains auteurs estimaient qu'elles absorbaient une part trop forte des bénéfices. En réalité, ces critiques étaient des moins justifiées : car les droits d'auteur n'avaient pas cessé d'augmenter, tandis que les prélèvements opérés par les agents diminuaient.

La nouvelle Commission ne s'était nullement désintéressée de la comptabilité des agences ; elle ne pouvait être rendue responsable du déficit récemment constaté ; elle avait tout fait d'ailleurs pour le réparer.

Dans tout cela qu'y avait-il ? Un geste de mauvaise humeur, résultant d'un changement de cabinet.

L'avocat impérial appuya la défense de la Commission. Il estimait également que l'article 1871 ne pouvait être à bon

droit invoqué pour les besoins de la cause, car cet article ne prévoit évidemment que des faits qui empêchent la continuation d'une société. Or les irrégularités de comptabilité signalées ne constituaient pas une charge suffisante, l'association étant armée contre les agents, et pouvant prendre à leur endroit telles mesures qu'il appartiendrait. Quant à la suspicion dans laquelle les demandeurs prétendaient tenir la nouvelle Commission, elle n'était aucunement fondée. C'est en ce sens que se prononça le tribunal civil.

Il jugea que les irrégularités relevées n'avaient pas la gravité suffisante pour provoquer une poursuite ou une révocation immédiate, qui, d'ailleurs, aux termes des statuts, ne peut avoir lieu que dans le cas d'infidélité prouvée. D'autre part, « si les statuts peuvent exposer les sociétaires, aux inconvénients signalés, les uns ont arrêté les clauses du pacte social, et les autres se les sont librement et spontanément appropriées par leur adhésion ».

Le jugement observait enfin que, même au cas où les sociétaires eussent eu, en dehors des cas prévus par la loi ou par le contrat, la faculté de se retirer volontairement, cette retraite, devait, aux termes des statuts, être consentie par l'assemblée générale » (1).

Cette décision est des plus nettes. Elle reconnaît, qu'en dehors des cas — très rares — où certains membres auraient à faire valoir contre la Société des griefs graves et personnels, il ne peut être fait état d'aucun article du Code, pour motiver une retraite volontaire. Les auteurs sont donc liés à l'association pour une période de vingt-cinq ans, qui, en fait, se trouve automatiquement prorogée. On peut dire, sans exagérer, qu'ils sont liés à vie.

(1) *Gazette des tribunaux*, 41 août 1865.

*
* *

Le monopole de la Société est donc, en fait, absolument établi. Comme les directeurs sont astreints à traiter avec elle, les auteurs sont, à leur tour, obligés de s'affilier à l'association, sans pouvoir désormais reprendre leur liberté. Il est juste de rechercher si ce n'est pas par une inéluctable nécessité que la Société a été ainsi amenée à grouper, même de force, tous les dramaturges autour de son drapeau.

Certes, il serait plus beau, plus conforme à la liberté, que la Société n'eût qu'à faire valoir les avantages que les littérateurs retirent de sa protection, pour qu'elle fût assurée de les voir tous s'inscrire à ses bureaux. Mais l'expérience prouve que, même aux temps où l'entente était le plus désirable et le plus nécessaire pour les auteurs, ceux qui ont prêché l'union, sans pouvoir la faire respecter, ont connu les mécomptes et les défections. Lorsque Beaumarchais forçait l'inertie et l'indifférence des littérateurs pour les entraîner au combat, ne rencontrait-il pas bien des hésitants, et même des confrères dévoués à l'ennemi ? Les auteurs surent-ils se mettre d'accord, quand il leur fallut soumettre leurs desiderata aux assemblées révolutionnaires ? Lorsque, après avoir eu gain de cause, ils pensèrent à fonder une association plus stable, une des manifestations de leur activité ne fut-elle pas cette réunion de comités, dans laquelle ils interdirent les ventes particulières et les traités au rabais ? et si, en 1837, ils durent rédiger à nouveau leurs statuts, n'était-ce pas qu'ils avaient omis en 1829 d'astreindre les membres de l'association à des obligations précises ? Cette faiblesse les mettait, dans la lutte où ils étaient alors engagés, à la merci de quelques dissidents, qui tenaient dans

leurs mains, faute d'une réglementation suffisamment stricte, le sort des auteurs dramatiques, et le maintien de leurs franchises.

C'est en effet, pour la Société, une question vitale, et c'est ce qui infirme la comparaison qu'on a faite entre elle et la Société des Gens de Lettres.

On a souvent opposé le règlement libéral de cette association aux statuts tyranniques de la Société des Auteurs. La Société des Gens de Lettres a obtenu des pouvoirs publics une reconnaissance officielle, à laquelle, dit-on, sa voisine n'a jamais osé prétendre, de crainte d'un refus blessant.

Il est fort probable que cette reconnaissance, que la Société des Auteurs n'a jamais sollicitée, lui eût été accordée à première réquisition — cela ne prouverait pas d'ailleurs que ses statuts fussent impeccables.

Sans nous arrêter à cette considération — qui est plutôt une question de sentiment — il convient de remarquer les conditions très diverses dans lesquelles ces deux groupement se présentent, pour défendre les intérêts de leurs protégés. Leur zone d'influence, leur champ d'action respectif, sont trop différents pour être utilement comparés.

La Société des Gens de Lettres gouverne tout un monde varié, mouvant, et bigaré : elle régit le producteur de romans-feuilletons, le romancier, le poète, l'érudit, l'amateur.

Comment trouverait-elle pour des productions si variées, et d'un succès si inégal, une commune mesure lui permettant de stipuler pour ses membres la même rétribution ? Même au sein d'un genre littéraire, comprendrait-on que l'association imposât aux éditeurs un traité identique, qu'il s'agit d'un auteur célèbre ou d'un débutant ? Les variations de prix sont ici des plus raisonnables, et des plus naturelles.

Tandis que personne ne peut prédire le nombre de représentations auquel atteindra une pièce de théâtre, l'éditeur peut prévoir, la plupart du temps, sans commettre une erreur trop grossière, le nombre d'exemplaires d'un ouvrage qu'il peut jeter sur le marché, sans courir de trop grands risques. L'obliger à payer, en tout état de cause, un minimum de droits à l'auteur, ne serait-ce pas le condamner souvent à laisser de côté des œuvres de mérite, mais d'un succès douteux? Ne serait-ce pas agir, à la fois, à l'encontre des intérêts des membres de l'association, et des lettres?

Ajoutons que cette Société ne se heurte pas aux mêmes difficultés, à la même résistance que rencontre la Société des Auteurs dramatiques. Pour peu qu'un écrivain, aujourd'hui — quels que soient son genre et sa manière — apporte à un éditeur, à un directeur de revue ou de journal, une œuvre réellement nouvelle ou intéressante, il a chance d'en obtenir des avantages raisonnables.

Aussi la Société des Gens de Lettres s'est-elle donné la constitution la plus libérale du monde. Elle ne force pas les littérateurs à franchir son seuil, à se présenter à ses guichets : de fait, beaucoup d'écrivains ne sont pas inscrits à ses bureaux. Elle n'a pas songé à imposer aux éditeurs un tarif uniforme pour la publication d'un volume. Le romancier présentera son œuvre à un journal ou à un périodique, et en demandera un prix variable : premier bénéfice important. Puis il la portera chez un éditeur, qui lui fera, pour la publication en volume, les conditions que le nom de l'auteur, l'intérêt, ou l'actualité de l'ouvrage, lui paraîtront commander : second bénéfice considérable.

Jusqu'ici la Société des Gens de Lettres n'a pas paru dans l'affaire : elle n'intervient que dans les reproductions qui suivent, alors que l'œuvre, déjà connue de tous, ne peut plus

rapporter que des profits intermittents, incertains, et, le plus souvent, modestes. En cette matière, la Société rend d'ailleurs les plus grands services aux écrivains, qui, sans elle, risqueraient d'être pillés par tous.

Elle assure à ses membres le bénéfice des prix portés aux traités qui la lient avec toutes les publications périodiques ; elle encaisse mécaniquement, au jour le jour, les sommes qui leur reviennent. Agence de renseignements, agence de perception, elle évite aux littérateurs le soin de débattre des conditions, qui sont invariables par nature, puisqu'il s'agit de reproduire, pour les besoins de la consommation, des œuvres dont le succès de curiosité est épuisé ; elle leur évite surtout la peine de se renseigner, de réclamer, de ci de là, des droits parfois minimes. Encore n'oblige-t-elle personne : les littérateurs affiliés sont libres de se réserver la faculté de traiter eux-mêmes.

Il n'en va pas du tout de même pour le théâtre, où les écrivains, s'ils n'étaient soutenus par une association puissante, ne pourraient pas discuter avec un directeur, avec quelques chances d'être écoutés. Sans doute le monopole théâtral n'existe plus : la loi de 1866 a rendu les théâtres à la liberté industrielle. Mais cette liberté sera toujours restreinte, et plus nominale qu'effective. Drames, comédies, vaudevilles, ne pourront jamais être représentés avec avantage que sur un petit nombre de scènes : l'encombrement, sur ces scènes, est tel, l'offre si considérable, que l'écrivain, pressé d'être joué, serait forcément amené à réduire ses exigences, si, par son adhésion à la Société, il ne s'était lié les mains par avance.

Si abondante, si variée que soit d'ailleurs la production dramatique, qu'elle recherche l'émotion, le rire, ou le seul plaisir des yeux, elle se soumet aisément à une commune

mesure, que des calculs très simples permettent de déterminer.

L'éditeur est beaucoup plus libre que le directeur de théâtre : ses frais ne sont pas invariables ; il peut limiter à son gré le tirage, la publicité, suivant le succès qu'il prévoit pour l'ouvrage qu'il lance. Quels que soient au contraire le genre et le mérite d'une pièce de théâtre, elle nécessitera toujours, pour celui qui la montera, un ensemble de frais considérables, représentant le loyer de la salle, l'interprétation, la figuration, les décors, l'éclairage. En dehors des cas particuliers — engagements onéreux, luxe de mise en scène, pour lesquels il n'est pas rare d'ailleurs de voir l'auteur consentir des sacrifices plus ou moins avoués au public — ces frais généraux tendent toujours, pour chaque salle, vers une moyenne de dépenses fort peu réductible. Parmi les œuvres qui lui seront offertes, un directeur de théâtre limitera donc son choix entre quelques-unes, qui lui paraîtront assurer un certain nombre de représentations, et l'amortissement des frais généraux pour un temps donné. Quoi de plus simple, dès lors, que de rechercher le chiffre moyen des dépenses, dans chaque théâtre, de déterminer un prélèvement invariable sur les recettes au profit des auteurs, en laissant au directeur une marge de bénéfices, plus ou moins large, suivant la situation financière de l'établissement qu'il dirige. Ce sont ces calculs que fait la Commission des auteurs, lorsque, dans ses traités généraux, elle fixe la redevance qu'elle prélèvera dans chaque théâtre.

Exigeant des directeurs une part uniforme dans la recette, la Société des Auteurs pourrait-elle, sans danger, laisser, comme la Société des Gens de Lettres, les littérateurs libres d'adhérer à ses statuts, et de profiter de son organisation, en se fiant pour les attirer à elle aux avantages certains

qu'elle leur procure ? En dehors de la rétribution qui leur est garantie, et qu'ils ne parviendraient pas à obtenir par leur propre effort, ne bénéficient-ils d'une perception déjà très étendue ? Ne trouvent-ils pas, dans les traités conclus par la Commission, une foule de clauses qui améliorent leur situation, et leur assurent les égards qui leur sont dus ? A quoi bon la contrainte, dira-t-on, si les avantages sont certains ? Pourquoi le monopole, si l'on a rien à perdre à la liberté ?

C'est que la Société a tout à perdre à la liberté. Les bénéfices sont liés au monopole. Du jour où elle cesserait d'astreindre, par le jeu de ses clauses, les auteurs à venir à elle, ils n'y viendraient plus, et ne pourraient plus y venir. L'association ne comprendrait plus qu'un petit groupe d'auteurs, les plus illustres et les plus en vogue, ceux qui, à l'heure actuelle, profitent le moins de l'organisation commune, assurés qu'ils sont, en tout état de cause, d'obtenir le traitement de l'écrivain le plus favorisé.

Ceux qui perdraient dans l'affaire, ce sont les littérateurs moins connus, ceux qui travaillent à se faire un nom et une situation, ceux pour qui l'association s'est fondée. Les directeurs de théâtre auraient bientôt fait de les obliger à renoncer à la tutelle non obligatoire de la Société, préférant, selon le mot de Beaumarchais, les prendre en baguette qu'en faisceaux.

Lorsque la Société lyrique, empiétant sur le domaine réservé à la Société des Auteurs, recevait les déclarations de pièces destinées aux music-halls et cafés-concerts, les directeurs de ces établissements ne manquaient pas de contraindre les auteurs à déclarer leurs ouvrages à la Société lyrique, qui leur demandait des droits moindres. Les écrivains s'estimaient-ils plus libres ? Appréciaient-ils

leur indépendance, leur droit de choisir la Société qui aurait leur confiance? Aucunement; car ils étaient poussés fatalement vers celle qui leur offrait le moins d'avantages. C'était une concurrence au rabais qui s'établissait à leur détriment; et l'avocat de la Société lyrique — dans le procès qui suivit — tâchait en vain de les convaincre de leur bonheur.

Qu'advierait-il le jour où les auteurs dramatiques ne seraient plus obligés d'entrer dans l'association? Les directeurs ne manqueraient pas d'exiger d'eux, avant de les mettre en représentation, une déclaration qu'ils ne font pas partie de la Société : leurs droits seraient calculés suivant le bon plaisir des actionnaires; il y a des chances pour qu'ils fussent notablement diminués. Au lieu d'être comptés, comme aujourd'hui, au maximum de ce qui peut être donné sans que le théâtre soit obligé de fermer ses portes, ils seraient estimés au minimum de ce qui peut être donné pour qu'il y ait encore des littérateurs travaillant pour le théâtre. Il est probable que ce minimum n'aurait rien d'exagéré.

Cette baisse n'atteindrait pas seulement les débutants; il n'y aurait en ce cas que demi-mal. Car ils se plaignent souvent que le taux trop élevé imposé aux directeurs par la Société leur porte préjudice. Elle s'étendrait peu à peu aux auteurs déjà connus et appréciés, qui seraient obligés, eux aussi, de céder aux conseils impérieux des directeurs, sous peine de se voir interdire l'accès des théâtres. L'association, désagrégée, ne comprendrait plus qu'un noyau, sans cesse amoindri, d'auteurs en vogue, ceux justement pour qui l'action commune est inutile, parce que, au besoin, ils feraient eux-mêmes la loi sur le marché. Ce serait la faillite des patients efforts faits par la Société pour assurer aux littérateurs une vie honorable et indépendante.

Il faut surtout éviter d'être dupe des mots : il faut prendre

garde qu'un faux principe de liberté, comme il arrive trop souvent, serve à couvrir les pires abus. Sans doute, c'est à une contrainte plus ou moins déguisée que la Société des Auteurs doit la parfaite cohésion qui règne parmi ses membres — contrainte purement morale, bien entendu, et qui ne saurait ouvrir un recours juridique — Qu'importe, puisque la liberté serait ici la liberté dans la misère ?

*
* *

La question change d'aspect, lorsque, des auteurs, on passe aux directeurs, et qu'on envisage la situation qui leur est faite par l'accaparement que la Société a su constituer, sous le couvert de la loi. Certes, l'association n'entend pas servir l'intérêt bien entendu des administrations théâtrales, puisqu'elle s'est fondée pour leur arracher une part de bénéfices, obstinément refusée. Le monopole que la Société détient est, à n'en pas douter, dirigé contre elles : aussi sont-ils naturellement portés à traiter l'association de coalition illicite, de corporation illégale, comme faisaient les directeurs de théâtres après 1789, lorsqu'ils refusaient d'obéir aux lois nouvelles. Ces accusations se sont reproduites longtemps après, chaque fois qu'un directeur récalcitrant donnait le signal de la rébellion : il y a trois ans, elles étaient reprises par MM. Roy et Richemond, qui soutenaient, avec quelque apparence de raison, que la Société n'avait pas le droit de leur refuser un traité.

Les partisans de l'association des auteurs ont senti le danger : ils ont fait de louables, mais inutiles efforts, pour démontrer que la Société ne prétendait aucunement forcer la main aux directeurs de théâtres, et que ceux-ci ne seraient nullement obligés de fermer leurs portes, quand bien même l'association leur retirerait son répertoire.

Quelle sera donc la ressource des administrations théâtrales, privées d'un seul coup de toute la production dramatique, non seulement des sociétaires, des auteurs connus et appréciés, mais aussi des stagiaires, des débutants peu connus, travailleurs plus ou moins intermittents ? Abandonnés par leurs compatriotes, les directeurs feront-ils appel à l'étranger ? Mais les auteurs étrangers, qu'ils viennent des pays voisins, du Japon, ou de l'Amérique, n'ont rien de plus pressé, lorsqu'ils ont un ouvrage représenté à Paris, que de s'inscrire aux bureaux de la Société des Auteurs. C'est-à-dire, qu'à peine débarqués, ils sont embrigadés de gré ou de force dans la corporation. Otojiro Kawakami ne dut-il pas s'inscrire aux bureaux de la Société, pour toucher, en France, les droits d'une adaptation japonaise de la *Dame aux Camélias* ?

Si, d'aventure, un directeur trouvait un auteur étranger qui n'eût point encore traité avec la Société, il lui faudrait aussi s'assurer d'un écrivain français pour traduire et adapter ses pièces. C'est un travail patient et délicat, presque toujours réservé à un petit nombre d'écrivains, spécialisés dans ce genre : ces littérateurs patentés font toujours partie de l'association. Sortis du domaine de la Société, nous voilà forcés d'y rentrer.

Délaissé par les vivants, notre directeur puisera-t-il dans le répertoire des auteurs morts ? Il y a là, dira-t-on, des richesses inestimables. En dehors des ouvrages consacrés comme classiques, et trop souvent délaissés, n'y a-t-il pas, dans l'œuvre, parfois peu explorée, des auteurs les plus illustres, des ouvrages qu'il y aurait intérêt à tirer de l'oubli injuste dans lequel ils sont tombés ?

Sans remonter plus haut que le dix-huitième siècle, qui nous touche de près, et qu'on connaît encore si mal à tous

les points de vue, croit-on que, parmi les ouvges de Marivaux, de Regnard, de Lesage, ou de Collé, de Favart, de Dancourt, et de tant d'autres dont le public sait seulement les noms, il n'y ait pas des pièces pleines de grâce et de finesse, agrémentées du meilleur esprit français ?

Les œuvres des auteurs disparus nous ont été transmises par la génération qui les a immédiatement suivis. Celle-ci subissait encore l'influence des contemporains, si légers parfois dans leurs jugements, ou elle obéissait, au contraire, à un mouvement de réaction aveugle, qui lui faisait rejeter, en bloc, les legs du passé. Parfois un écrivain, un critique élève la voix pour protester contre un ostracisme injustifié : on instruit le procès, à l'aide de documents et de pièces ; le public s'émeut, il réhabilite officiellement une œuvre que le temps avait comme patinée, sans en défraîchir le coloris inaltérable. Que de sentences à réformer, que de révisions à faire, que d'auteurs qui n'ont pas encore fait appel d'une injuste condamnation, faute d'avoir trouvé leur avocat !

Ce domaine, ouvert à tous, mais où si peu songent à glaner, s'accroît tous les jours. Si loin que la Société ait étendu son empire, les auteurs lui échappent, lorsqu'ils sont morts depuis cinquante ans. Un demi-siècle, c'est un intervalle suffisant pour laisser aux haines le temps de désarmer, à l'opinion le temps de se ressaisir. Mais cela ne suffit pas pour oblitérer les œuvres d'une beauté véritable, assez proches encore de nous pour exciter l'intérêt et la curiosité. N'y a-t-il pas, dans la foule de ces ouvrages, un champ assez vaste, où puisse s'exercer l'activité d'un directeur intelligent et lettré ? En dehors des pièces accommodées au goût du jour et à l'actualité, qui, trop souvent, semblent dues au bon faiseur, plutôt qu'à l'écrivain de talent, est-il si difficile de faire un choix, parmi celles qui

révèlent des qualités plus durables et plus fortes, qui feront encore bonne figure, lorsque les autres seront passées de mode ?

Ainsi raisonnent ceux qui défendent la Société des Auteurs contre tout reproche de despotisme et d'accaparement. Ne pouvant offrir aux directeurs indépendants les auteurs vivants, ils leur abandonnent, sans marchander, les œuvres du temps passé.

Certes, c'est une tâche noble et généreuse que celle de réhabiliter les écrivains incompris, de ressusciter les auteurs délaissés ; plus d'un financier s'acquerrait un renom de bel esprit, et des titres sérieux à la reconnaissance publique, par ces pieuses exhumations auxquelles on veut bien le convier. Le conseil serait très charitable, s'il n'était empreint d'une ironie amère. Un tel effort n'exige pas seulement un goût sûr et délicat, mais un véritable amour des lettres, et un désintéressement absolu : de telles qualités sont rares, et ne suffiraient pas à valoir à un directeur la confiance de ses commanditaires.

Il se trouverait, je le crains, peu de directeurs en mesure de profiter de l'autorisation, qu'on leur accorde généreusement. Si même ils avaient cette audace peu commune, seraient-ils suivis ? C'est fort douteux.

Une telle entreprise exige une clientèle formée depuis longtemps au goût des spectacles purement littéraires, en même temps qu'une troupe à la fois disciplinée et brillante, et comme imprégnée des chefs-d'œuvre d'un autre âge.

L'effort a paru si nécessaire, mais si périlleux en même temps, que l'Etat l'a de tout temps encouragé sur certaines scènes, auxquelles il a prêté son appui moral et matériel. La Comédie-Française, par exemple, est tenue de représenter le répertoire classique, en l'enrichissant des œuvres contempo-

raînes les plus dignes d'y prendre place. La subvention qu'elle reçoit la met à l'abri de tous risques. Elle dispose d'un public éclairé, d'artistes remarquables, et peut donner à ses spectacles un éclat particulier. Pourtant certains ne laissent pas de lui reprocher encore de s'évader parfois de cette noble obligation, de préférer trop souvent, aux œuvres du passé, des nouveautés d'un mérite contestable, mais portant la marque d'un esprit qui passe pour être l'esprit du jour. C'est que les sociétaires ont le souci légitime de ne pas laisser décroître la prospérité de la maison. Or le classique, en général, rapporte peu. Il n'en va pas de même qu'à l'Opéra, où *Faust* fait encore les plus belles recettes de la saison.

Comment une autre scène, avec ses seuls moyens, pourrait-elle entreprendre de rivaliser avec la Comédie-Française, ou avec l'Odéon ? Le cadre des théâtres du boulevard, le public qu'ils ont à satisfaire, la troupe dont ils disposent, autant d'obstacles qui risqueraient de faire échouer une telle tentative. Le cadeau que l'avocat de la Société des Auteurs prétendait faire, en 1905, à MM. Roy et Richemond, lorsqu'il leur offrait d'exploiter le domaine public, était donc, je le crains, d'une feinte générosité, surtout si l'on songe que la Société, ainsi que nous le verrons, a tout fait pour empêcher les théâtres de puiser trop largement au vieux répertoire.

Mais, disent également les défenseurs de l'association, en dehors de la Société, n'y a-t-il pas une foule de jeunes auteurs qui travaillent pour le théâtre, et qui n'ont pu encore placer l'un quelconque des nombreux manuscrits qui encombrant leurs cartons ? N'est-ce pas ceux-là précisément qui protestent contre le despotisme du syndicat, se plaignant que ses exigences détournent les directeurs de faire appel à

leur talent incompris ? Que les directeurs mécontents de la Société tendent la main aux auteurs méconnus, qui ne font pas encore — et pour cause — partie de l'association : et, par-dessus les règlements de la Société, se conclura entre directeurs et littérateurs un pacte libre et fécond, qui tirera les uns d'embarras, et fera connaître les autres.

Ce pacte ne serait-il pas heureux même pour l'art dramatique, qu'il défendrait contre la routine et contre la mode, en le rajeunissant par des spectacles d'avant-garde ? Assurément, un accord de ce genre paraîtrait éminemment souhaitable : aussi serait-il signé depuis longtemps, s'il satisfaisait également les diverses parties en présence.

Sans doute, les jeunes littérateurs y gagneraient beaucoup, car ils y trouveraient enfin l'occasion, ardemment cherchée, de se produire devant le public. Cette épreuve aurait pour eux les meilleurs résultats : ceux qui en sortiraient vainqueurs, en retireraient un précieux encouragement, qui les soutiendrait, dans une carrière où le manque de confiance est aussi bien une cause d'impuissance que le défaut de talent : ceux qui échoueraient sentiraient sans doute la faiblesse d'une vocation à laquelle ils avaient eu le tort d'ajouter foi : et nous aurions chance d'être délivrés, par la même occasion, de ces faiseurs... à tout faire, qui encombrant les abords des théâtres, et dont les efforts obstinés et les intrigues savantes nuisent trop souvent aux véritables écrivains.

Si le bénéfice est certain pour les auteurs, il est malheureusement plus que douteux pour les directeurs. Quels seront ces littérateurs mécontents, sur l'appui desquels ils peuvent compter ? A défaut des célébrités du jour, des habitués du succès, auront-ils au moins ceux qui travaillent à se faire un nom, et qui se disent volontiers sacrifiés à ces maîtres

dont le nom seul est une réclame pour la scène qui les joue ?

Mais ceux-là mêmes ont déjà au théâtre une situation qu'il leur faut conserver ; sociétaires ou stagiaires, ils font partie de la Société des Auteurs, car ils ont déjà un certain nombre d'actes sur la conscience.

Il est rare aujourd'hui que la gloire dramatique couronne les jeunes espérances : aussi, comme on ne peut rajeunir les hommes, on rajeunit leurs œuvres ; car la précocité est pour le public un des éléments du succès. Tel passe pour débutant, qui, vers l'âge de quarante ans, vient enfin de forcer les applaudissements, après avoir donné plusieurs pièces qui n'ont pas réussi, et dont le souvenir s'est perdu. Ces débutants un peu marqués, et qui ont déjà une œuvre derrière eux, la Société les a soumis depuis longtemps à sa loi ; elle leur interdit toute infraction à ses statuts. Pour traiter avec des auteurs qui n'aient encore un lien avec l'association, il faudra donc qu'un directeur s'adresse aux inconnus, à ceux dont le nom n'a jamais été proclamé dans un théâtre : quelle confiance pourrait-il avoir dans ces dramaturges d'occasion ?

Sans doute il y a des exceptions brillantes et qu'on cite volontiers, d'écrivains parvenus de suite à la célébrité. Des talents se découvrent parfois brusquement, à l'horizon,

Qui pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Dans les manuscrits signés de noms inconnus, et qu'il ne prend même pas la peine de feuilleter, un directeur consciencieux n'aurait-il pas chance de trouver l'œuvre originale, solide, ou seulement agréable, qui lui assurerait une belle série de représentations ? Parmi les passants qui se présentent à sa porte, et qu'il éconduit d'un geste distrait et

fatigué, ne rencontrerait-il pas le génie naissant, ou du moins l'écrivain bien doué, qui doit avoir son heure de célébrité ou de mode ? Car, à défaut de véritables illustrations, la vie parisienne fait une grande consommation de ces gloires éphémères, qui apportent une note nouvelle, ou une manière qui plaît.

Mais, pour un ouvrage de valeur, que de platitudes et de banalités. Notre directeur serait le dernier refuge des poètes désespérés et incompris, l'espoir des rhétoriciens en veine d'écrire, l'asile des petits employés qui ont rêvé, eux aussi, de faire du théâtre. En admettant qu'il eût un goût très sûr, et une perspicacité peu ordinaire, comment distinguerait-il, entre tant d'ouvrages insignifiants, celui qui révèle un véritable tempérament dramatique ? Car rien ne ressemble tant à une pièce de théâtre, qu'une autre pièce de théâtre : à lire trop de manuscrits, le meilleur critique est bientôt désorienté, incapable de juger sainement. Le théâtre a ses lois, qu'il faut connaître, et avoir étudiées : dans ce genre, plus que dans tout autre, la première œuvre risque d'être gauche, maladroite, sans intérêt. Notre directeur serait à la merci des débutants les plus inexpérimentés : par ses essais aventureux, il aurait grande chance de perdre ses abonnés, et d'être bientôt obligé à la fermeture. Au lieu de mourir d'inanition, il mourrait de pléthore ; mais il mourrait aussi sûrement.

L'expérience a d'ailleurs été tentée — si étrange que cela puisse paraître : les annales du théâtre nous montrent un directeur aux prises avec la pire adversité, qui est d'être mal avec la Société des Auteurs, et se raccrochant vainement, dans son naufrage, au domaine public, puis aux littérateurs en herbe.

En 1842, MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer, directeurs du

Gymnase, voulurent s'affranchir de la Société, dont ils trouvaient la tutelle trop pesante : ils prétendirent traiter avec les auteurs en toute liberté : la Société répondit à ces velléités d'indépendance en mettant le théâtre en interdit, c'est-à-dire en lui retirant la faculté de représenter les œuvres de ses membres.

Le Gymnase résista. Privé des contemporains, il pensa d'abord reprendre les anciens. Il exhuma Désaugiers, Radé, Joseph Pain, Dieulafoy, etc... les recettes baissaient de plus en plus. A un théâtre de nouveautés, il fallait des pièces nouvelles.

Alors MM. Poirson et Cerfbeer eurent un geste désespéré : abandonnés des dieux et des hommes, ils lancèrent un appel retentissant à tous les jeunes auteurs dont la Muse, éconduite de partout, gémissait dans l'oubli. Par une circulaire, de forme administrative, ils conviaient ces talents méconnus à s'adresser au Gymnase, où la plus haute impartialité — ce qui est beaucoup — et la courtoisie la plus cordiale — ce qui davantage — leur étaient assurées.

« A l'instant même, dit M^e Chaix d'Est Ange, avocat du Gymnase, tout ce qu'il y a en France d'écoliers ayant fait un vaudeville a répondu à l'appel ; les pièces refusées partout, et qui languissaient dans les cartons les plus poudreux, ont été apportées au Gymnase, à tel point qu'on n'y pouvait suffire. Il fallait lire plus de quinze pièces par jour ».

Excédés de cette lecture fastidieuse, et menacés d'une invasion, les directeurs du Gymnase essaient d'arrêter le flot montant de ces productions hétérogènes, qu'ils n'osent plus espérer mettre à la scène. Ils s'excusent — toujours très poliment — auprès de leurs correspondants ; une nouvelle circulaire se répand dans le monde des littérateurs en détresse ; c'est la ruine d'ambitions à peine écloses :

Gymnase-Dramatique

« Le nombre des ouvrages reçus en ce moment excédant celui qui pourra, selon toute probabilité, être représenté pendant l'exercice 1843, l'administration se voit dans la nécessité de prier Monsieur..... de vouloir bien destiner à une autre scène la pièce qu'il a eu la bonté d'adresser au Gymnase-Dramatique, et de recevoir les remerciements empressés, et tous les regrets de l'administration ».

Cette feinte abondance masquait la pénurie. Si les archives du théâtre regorgaient d'ouvrages sans intérêt, le Gymnase n'avait pas une bonne pièce à donner à son public.

Les conséquences d'une telle situation ne se firent pas attendre. Les meilleurs artistes de la troupe abandonnèrent le Gymnase. Bouffé « qui fait oublier l'acteur inimitable pour le personnage qu'il représente » s'en va chercher fortune ailleurs.

MM Poirson et Cefbeer, en désespoir de cause, s'adressèrent à la justice : ils intentèrent à la Société un procès, qu'ils perdirent, naturellement.

Deux théâtres se sont, il est vrai, plus heureusement passés de la Société dans ces derniers temps : mais leur résistance était préméditée ; les intelligences qu'ils avaient, dans l'association même, les garantissaient contre la faillite possible. Encore peut-on se demander si, tout espoir d'entente ayant été rejeté, ils n'auraient pas connu, en fin de compte, les affres de l'inanition.

La portée de la mise en interdit par la Société des Auteurs ne saurait donc être sérieusement discutée ; c'est la décomposition plus ou moins lente d'un théâtre, voué aux essais des jeunes, ou aux reprises infructueuses,

Aussi les directeurs se sont-ils plaints, avec plus de vraisemblance que les auteurs, de n'avoir traité avec l'association que comme contraints et forcés. Cette assertion a plus d'une fois été produite devant les tribunaux, avec pièces à l'appui : il n'est même pas besoin de preuves, à vrai dire. Il va presque de soi que les directeurs n'acceptent le joug de l'association qu'à leur corps défendant, qu'ils ne demanderaient pas mieux que de s'entendre directement avec les auteurs, comme ils le faisaient auparavant. De là à traiter la Société de coalition illicite, de trust, il n'y a qu'un pas : on comprend qu'il ait été franchi ; et l'on ne sera pas surpris qu'à maintes reprises les directeurs de théâtre, au cours du siècle dernier, aient ramassé les armes que les directeurs de province, sous la Révolution, dirigeaient contre l'association, qu'ils accusaient être la dernière des jurandes, un succédané des institutions de l'Ancien Régime.

Il ne faut pourtant pas s'émouvoir outre mesure de ces reproches. Toutes les organisations défensives, tous les groupements d'intérêts ont rencontré à l'origine les mêmes résistances, et soulevé les mêmes protestations.

Il suffit de considérer l'évolution des syndicats — la Société des Auteurs présente, à n'en pas douter, l'aspect d'un syndicat de dramaturges — pour constater combien les limites de ce qui est défendu et de ce qui est permis, varient et se déplacent, en raison des nécessités sociales. Proscrits et réprimés au début, les syndicats ouvriers durent le droit à la vie au second Empire. Mais, longtemps encore, les tribunaux leur interdirent les mises à l'index des établissements patronaux, les amendes infligées à leurs membres, comme autant d'atteintes à la liberté individuelle. La loi dut intervenir pour les légitimer, dans certains cas tout au moins ; une jurisprudence plus libérale distingue aujourd'hui le droit

de l'abus du droit, et trace à l'action collective des frontières, imprécises d'ailleurs, qu'elle ne peut dépasser.

Nous aurons à nous demander si l'association des auteurs n'a pas dépassé les frontières vis-à-vis des patrons-directeurs, si nous avons affaire à un syndicat de défense, ou à une coalition oppressive. Mais avant d'instruire le procès de la Société, il sera nécessaire de connaître l'usage qu'elle a fait de ces deux principes d'action que nous avons rappelés, et qui l'ont faite véritablement maîtresse du marché dramatique.

Le Service de Perception

Le Service de Perception

Tout membre de la Société, dès qu'il a signé un acte d'adhésion aux statuts de l'association, remet ses pouvoirs à l'un des deux agents généraux.

Cet agent le représente désormais obligatoirement, dans l'administration de ses intérêts, et dans la perception de ses droits, aussi bien à Paris qu'en province, et dans les pays où l'action de la Société peut s'exercer légalement ; ces pays sont, à l'heure actuelle, ceux où l'on parle la langue française : l'Alsace-Lorraine, la Belgique, la Suisse, le duché de Luxembourg, et la principauté de Monaco.

L'agent général intervient, lorsqu'il s'agit de donner aux directeurs de théâtre l'autorisation requise par la loi, pour jouer les œuvres de son client. Cela évite à l'auteur des formalités longues et ennuyeuses. Il n'a pas besoin d'engager une correspondance avec les directeurs de province, désireux d'interpréter l'un ou l'autre de ses ouvrages, de vérifier si les directeurs, avec lesquels il entre en relation, ont traité avec la Société, et si leur contrat n'est pas expiré. C'est à l'agent également de l'informer des offres qui lui sont faites par les impresarii, de conclure les accords relatifs à la représentation de ses œuvres, de veiller à leur stricte exécution.

Les agences rendent à leurs clients un autre service, celui de recouvrer leurs droits, partout où leurs pièces sont jouées. Sans leur concours, les auteurs perdraient leur temps

à s'informer des représentations qu'on a pu donner de leurs ouvrages, à réclamer, souvent en vain, les droits qui leur sont dus. Ils devraient faire deux parts de leur vie : l'une, consacrée à la littérature, l'autre, à la poursuite de débiteurs plus ou moins récalcitrants.

Informées — au moins en principe — de toutes les représentations qui sont données sur un point quelconque, en France, ou dans les pays de langue française, les agences sont chargées d'encaisser régulièrement la part des recettes qui reviennent, ou qui sont censées revenir à leurs clients.

Ainsi l'auteur, débarrassé de l'administration même de ses intérêts, n'a plus que la peine d'écrire ses pièces, et celle, souvent plus considérable, de les faire accepter. Cet effort fourni, il attendra que le succès et la fortune récompensent ses efforts.

Perception à Paris et dans la banlieue

Dans les théâtres et cafés-concerts de Paris et de la banlieue, s'il s'agit d'une pièce déjà jouée, l'autorisation requise par la loi est signée par l'auteur lui-même. Mais elle doit être, au préalable, visée par l'agent général, qui certifie que l'administration à laquelle elle est accordée est bien en règle avec la Société.

Pour être valable, cette autorisation doit être d'ailleurs établie d'après une formule arrêtée par la Commission, qui diffère, suivant qu'elle est destinée à un théâtre ou à un music-hall.

Dans ce dernier cas, elle réserve expressément à l'auteur le droit de laisser représenter son œuvre, en même temps, dans une autre salle de spectacles. Mais, qu'il s'agisse d'un théâtre ou d'un music-hall, il est entendu que l'acte n'est valable que pour la durée du traité général passé entre la Commission et l'établissement intéressé, qu'il cessera d'avoir son effet, lorsque ce traité sera suspendu ou rompu, pour quelque cause que ce soit.

Pour la représentation initiale d'une œuvre inédite, les directeurs n'ont pas à justifier d'un acte d'autorisation spécial. Un contrat intervient, en ce cas, entre l'auteur et l'établissement intéressé : il doit être porté, par la direction, à la connaissance de la Société.

Des obligations minutieuses, inscrites dans les traités accordés par la Commission, sont imposées aux salles de spectacles, de façon à faciliter, dans la plus large mesure possible, leur contrôle sur les recettes; toute infraction à l'une des règles de ce régime de surveillance exposerait la direction en faute à des poursuites, et à une amende au

profit de la caisse de secours, amende uniformément fixée à la somme de 1,000 francs.

Les directeurs des salles de spectacles sont tenus, aux termes de leur traité, de remettre, chaque soir, aux agents généraux, ou à leur représentant, un bordereau signé, qui contient le détail de la recette brute, par catégorie de places, avec l'indication des abonnés entrés dans la soirée, et le relevé des billets de faveur.

De la sorte, les agents généraux, qui ont le droit d'entrer dans les salles, peuvent, à tout moment, vérifier les mentions inscrites sur les bordereaux de recettes, constater, en même temps que la nature et l'étendue des spectacles, si l'encaisse déclarée est bien conforme au nombre des places occupées.

La Société a même, si elle le juge nécessaire, un employé, choisi et payé par elle, qui a le droit de se tenir dans l'intérieur du théâtre, pour vérifier et contrôler tous les billets présentés à la porte.

Tous les renseignements nécessaires doivent, d'ailleurs, être fournis aux agents généraux, qui peuvent se faire présenter les bordereaux et registres de la porte, des locations, des abonnements, et de la petite recette.

Le contrôle personnel de la Société est pourtant presque nominal à Paris. Les agents généraux bénéficient de la surveillance très étroite exercée par l'Assistance publique, pour la perception du droit des pauvres. Cette administration est représentée, dans les différentes salles de spectacles, par des employés, qui se tiennent chaque soir auprès des bureaux de contrôle de la direction ; ils suivent et vérifient leurs opérations. Les bordereaux de recettes remis aux agents généraux se trouvent donc corroborés par les états fournis à l'Assistance publique : la Société des Auteurs peut

être assurée de leur absolue sincérité, à moins de fraudes, qui ne tarderaient pas à être déjouées.

Les traités généraux déterminent exactement la composition des recettes ; car tout, aujourd'hui, entre en compte pour l'auteur, qu'il s'agisse des places prises au bureau ou en location, ou des abonnements ; les auteurs ne se contentent plus des aperçus qu'on leur fournissait du temps de Beaumarchais.

Aux termes des traités, la recette imposable comprend :

1° Le prix des places achetées à la porte, à l'ouverture des bureaux.

2° Le prix des places louées à l'avance, à l'année, au mois, et au jour.

3° Les sommes entrées en caisse au cours de la représentation précédente, comme petite recette faite après les comptes arrêtés. Les comptes sont, en effet, établis, chaque soir, pour plus de commodité dans la tenue des écritures, à l'heure où la représentation commence : les sommes encaissées, une fois le rideau levé, sont comprises dans les feuilles du lendemain.

4° Le prix de toute entrée à titre d'abonnement.

5° Le prix de toutes places aliénées, pour quelque cause que ce soit, aux actionnaires, aux propriétaires, aux fournisseurs du théâtre, ou à toute autre personne.

6° Toute somme prélevée par l'administration du théâtre sur les billets dits billets de faveur, soit au théâtre, soit partout ailleurs où ce prélèvement est opéré.

Les directions distribuent souvent, soit aux artistes de la troupe, soit à des personnes étrangères au théâtre, des billets dits de service, sur lesquels une rétribution modique est toutefois prélevée, à titre de contribution aux frais généraux. De même les billets d'auteur sont revendus, par les soins

d'intermédiaires, au tiers ou au quart de leur prix nominal ; ces différentes sortes d'entrées, donnant lieu à un paiement, doivent être mentionnées sur les états de recette, pour le prix auquel elles ont été remises à leurs titulaires défitifs.

7° Les indemnités allouées à l'occasion des représentations offertes au public, soit pour les fêtes nationales, soit pour toutes autres circonstances.

Les traités prévoient le cas où des indemnités seraient accordées au théâtre, soit par l'Etat, à l'occasion des fêtes nationales, des réceptions de souverains, soit par des sociétés particulières, pour des œuvres de bienfaisance.

8° Enfin, au choix de la Commission des auteurs, la recette réalisée, ou l'indemnité allouée, ou encore une recette moyenne calculée sur les dix dernières représentations, dans le cas où le directeur louerait sa salle à une tierce personne, pour une ou plusieurs représentations données en dehors du fonctionnement normal du théâtre.

Notons, en passant, cette disposition, qui est de nature à étendre encore le monopole dont la Société jouit, en fait, sur les salles de spectacles. Si, d'aventure, des représentations étaient organisées par un particulier, ou par une association indépendante de la Société, pour des pièces étrangères au répertoire social, il faudrait néanmoins, pour que ces représentations échappent à la perception des agences, qu'elles fussent données sur une scène dont le directeur n'ait pas traité avec le syndicat ; sinon elles seraient encore soumises à un prélèvement indirect au profit de la Société, le prix de location de la salle étant établi en conséquence de l'obligation imposée par la Société à l'administration du théâtre.

*
* *

Diverses fraudes ont été depuis longtemps imaginées par les directeurs, pour soustraire une part des recettes au prélèvement opéré dans l'intérêt des auteurs. La Société a fait tout ce qu'elle a pu, non seulement pour substituer, à la confusion des comptes, l'ordre et la clarté, mais aussi pour prévenir tout abus de nature à porter préjudice à ses associés.

D'abord le traité général accordé à chaque établissement de Paris ou de la banlieue indique le nombre, la nature, et le prix des places. C'est d'après le tarif annexé à la convention, que le droit d'auteur est calculé, quand bien même le directeur viendrait à abaisser ses prix.

Au cas où le directeur voudrait faire supporter aux auteurs le contre-coup de cette réduction, il devrait, au préalable, obtenir le consentement de la Commission. Si, au contraire, il venait à les élever, les auteurs bénéficieraient en tout cas de cette augmentation.

Les abonnements donnent lieu naturellement à une perception moindre que celle qui est indiquée au tarif, pour les places correspondantes. Mais la Société n'a pas étendu cette faveur aux abonnements non personnels, c'est-à-dire aux concessions de billets faites par les administrations à des agences théâtrales.

Il arrive assez fréquemment qu'un directeur, gêné dans ses affaires, ait besoin de sommes immédiatement disponibles. Il s'adressera, le plus souvent, à une agence théâtrale, à laquelle, en retour du prêt consenti, il abandonnera un certain nombre de places par représentation.

Les places seront cédées à un prix très inférieur à leur prix en location, qui constituera le bénéfice du prêteur.

Pour 100,000 francs en argent, le directeur cédera 4 ou 500,000 francs en billets.

La Société des Auteurs n'avait aucune raison d'encourager ces concessions, aussi contraires à la bonne gestion d'un établissement, qu'elles auraient pu être préjudiciables aux intérêts des auteurs. Aussi a-t-elle pris soin de stipuler que toute place dont une direction aurait disposé par avance, au moyen d'un traité de ce genre, serait toujours comptée dans le bordereau de recette au prix de location (1).

Sans cette précaution, la Société aurait d'ailleurs été à la merci des directeurs et des agences, qui eussent pu s'entendre pour lui déclarer un prix de cession fantaisiste.

Aucun arrangement de ce genre ne doit intervenir, sans que la Société en ait connaissance. Aussi les agents généraux ont-ils le droit de se faire communiquer et délivrer une copie certifiée exacte de tous les traités particuliers relatifs à des concessions, abandons de places, ou ventes consenties par l'établissement. Le directeur s'engage, en outre, à déclarer d'office ces traités, au fur et à mesure de leur conclusion. S'il manquait à cette prescription, il s'exposerait à une amende. Pour que la responsabilité de la direction ne puisse être mise en doute, la Société exige, d'autre part, que tout billet délivré porte le visa des bureaux de l'établissement.

La Société devait aussi se méfier des billets de faveur, qui peuvent servir à couvrir bien des fraudes, de la part des administrateurs théâtrales. Tantôt ils seront délivrés véritablement à titre gracieux, soit gratuitement, soit à prix réduit ; tantôt ils seront remis en échange de services rendus au théâtre, en fournitures, ou en publicité ; ou, plus

(1) *Annuaire 1869*, page 290.

simplement, ils permettront d'organiser une comptabilité occulte, ignorée des agents généraux.

Pour déjouer ces combinaisons, fréquemment employées, la Société a stipulé, dans ses traités généraux, que le droit proportionnel serait exigible sur le prix maximum de toutes les places occupées, soit à titre gratuit, soit à titre payant, sauf à la Société à tenir compte à la direction des billets délivrés à titre gracieux, s'il est établi qu'ils ont été réellement cédés sans aucune utilité pour le théâtre.

Les tribunaux n'ont pas hésité à faire application de cette clause. Il a été jugé, notamment que, sous la réserve mentionnée plus haut, les billets de faveur, « qui sont, le plus souvent la représentation des services rendus au théâtre, et en constituent le paiement en nature, doivent figurer sur la recette, non pas seulement pour le prix réduit, s'ils sont payants, non pas pour zéro, s'ils sont gratuits, mais pour le prix normal de la place » (1).

L'abus s'était développé, particulièrement dans ces dernières années, en matière de publicité ; sous prétexte de rétribuer des réclames spéciales, les directions distribuaient des billets dits d'affiche, qui échappaient au prélèvement de la Société. Les auteurs subissaient de ce fait un préjudice sérieux. Aussi, en 1906, la Commission a-t-elle spécialement exigé que les billets d'affiche fussent soumis au droit proportionnel.

Pour éviter, en outre, toute comptabilité occulte échappant à sa surveillance, la Société défend aux administrations théâtrales de faire aucune perception aux bureaux du contrôle. Les paiements doivent toujours être effectués aux guichets des salles de spectacles, et figurer sur les écritures

(1) Tribunal civil de la Seine, 14 mai 1901, *Journal Le Droit* du 15 mai 1901.

de la caisse. Les directions sont d'ailleurs tenues de désigner par un signe connu des agents généraux les billets, dits de faveur, donnant lieu à une rétribution, si minime soit-elle.

On fait encore aujourd'hui, dans presque toutes les salles de spectacles, un service de claque, auquel on consacre, suivant l'importance qu'on attache à ce mode d'enthousiasme factice, un nombre de places plus ou moins considérable. Les billets délivrés n'étant pas nominatifs, la Société, pour prévenir toute fraude, les assimile aux ventes et concessions de billets non personnels; ils entrent en compte, dans les situations de recettes, pour leur prix en location.

Les représentants des agents généraux auprès des différentes scènes mentionnent régulièrement, sur leurs carnets de perception, les sommes dues à titre de droits d'auteur. Les directeurs sont tenus de faire contresigner ces carnets par le contrôleur en chef de leur établissement.

Ils doivent compte de ces sommes aux agences, jusqu'au moment où il leur en est donné quittance. La part des auteurs ne saurait en effet être détournée, pour quelque cause que ce soit, de sa destination : le directeur en est seulement dépositaire, et ses créanciers ne peuvent, aux termes de l'article 2 de la loi du 19 juillet 1791, exercer sur elle aucune saisie-arrêt.

Rappelons que le directeur lui-même ne pourrait — ainsi qu'il a été jugé dans une affaire intéressant Alexandre Dumas père — retenir une partie des droits, sous prétexte que l'auteur a contracté des dettes envers lui. Cela est heureux : la tentation serait trop forte pour l'administration, de se créer un titre de créance quelconque, lui permettant de garder par devers elle une partie du gain de l'auteur.

Perception en province

Nous avons vu les résistances auxquelles les auteurs se heurtèrent, au lendemain de la Révolution, lorsqu'ils voulurent faire valoir, à l'encontre des entrepreneurs des départements, les droits nouveaux qui leur étaient reconnus.

Ces résistances furent longues à céder. Car en 1844, en 1850, en 1853, des circulaires officielles interviennent à nouveau pour rappeler les directeurs à un respect plus scrupuleux de la propriété dramatique.

Le décret de 1864, qui rendait les théâtres à un régime de liberté, fut le signal d'une reprise des hostilités. On est souvent porté à confondre la cause de la liberté avec celle de l'anarchie, à voir, dans son triomphe, le triomphe de ses intérêts particuliers. Les directeurs de province furent tentés de croire que le pouvoir se désintéressait désormais de l'administration des salles de spectacles, et du sort des auteurs. Ils pensèrent que sans les abandonner ouvertement, il relâchait la protection que la législation leur avait accordée jusqu'alors. De fait, dans l'incertitude et la confusion qu'entraîne naturellement le changement des habitudes administratives, les municipalités se montrèrent souvent peu disposées à favoriser les auteurs, et à les défendre contre les empiétements des directeurs. Le ministre de l'intérieur dut mettre les choses au point par une nouvelle circulaire adressée aux préfets, qui ne diffère guère des documents rédigés jadis par François de Neufchâteau et par Montalivet.

Les auteurs réunis en société, dit le ministre, se sont plaints que les municipalités, par suite d'une fausse interprétation du décret de 1864, n'assurent pas une protection

suffisante aux intérêts des auteurs dramatiques. Ce décret, portant que les pièces de tous genres pourront être représentées sur toutes les scènes, n'a pourtant diminué en aucune façon les droits des auteurs. Les écrivains restent libres, comme par le passé, de déterminer, par des conventions mutuelles, la rétribution qui leur est due : les fonctionnaires doivent prêter leur concours à l'exécution de ces conventions, sans pouvoir modifier le taux des droits d'auteur.

Les entrepreneurs doivent respecter les titres des pièces, qu'ils ne se gênent pas pour modifier à l'occasion.

Enfin le ministre rappelle que les ouvrages qui ne font pas partie du domaine public ne peuvent être représentés sans le consentement de leurs auteurs.

A ce propos l'existence de la Société des Auteurs est officiellement reconnue ; car la circulaire fait observer que l'autorisation requise est valablement donnée par le correspondant de l'association, qui, dans les différentes localités, a qualité pour permettre ou interdire les représentations.

Les directions de province feignirent, sans doute, de ne pas comprendre le langage de l'administration. Car nous voyons, en 1889, le ministre de l'instruction publique revenir à la charge, et rappeler les entrepreneurs de spectacles, dans des termes analogues, à une plus juste observation des lois révolutionnaires.

*
* *

La Société des Auteurs est représentée en province par des correspondants, qui dirigent le service de perception, dans la plupart des villes pourvues d'une scène. Les correspondants de la Société sont choisis et nommés par les agents généraux, qui sont personnellement responsables de leur gestion. Ils doivent surveiller les localités voisines de leur cir-

conscription, dans lesquelles la Société n'a pas de représentants, et désigner, au besoin, des correspondants spéciaux, au cas où des spectacles y seraient donnés.

Lorsque des pièces inédites sont représentées pour la première fois sur une scène de province, il se forme entre l'auteur et l'établissement intéressé un contrat de représentation, dont la Société doit être avisée.

Mais la plupart des pièces jouées en province sont des exportations de la capitale. En ce cas, ce n'est plus l'auteur lui-même qui autorise, comme cela a lieu à Paris pour les pièces déjà représentées ; les directeurs n'ont même pas besoin de justifier chaque fois d'une autorisation spéciale. Les auteurs, n'ayant plus à craindre, comme sous l'Ancien Régime, de voir leurs ouvrages colportés en province, sans qu'ils soient appelés, au moins en théorie, à en tirer un profit matériel, ne peuvent que souhaiter de les voir jouer dans toute la France. Il était inutile de leur demander une permission, qui est accordée d'avance.

Toutefois, et pour sauvegarder leur droit de propriété, ils ont la faculté de se réserver, par une note mise au bas de leurs ouvrages imprimés, le droit d'autoriser ou de défendre eux-mêmes la représentation de leurs œuvres.

En dehors de ce cas, et en vertu d'une tolérance consacrée par l'usage, les directeurs, désireux d'exploiter le répertoire de la Société des Auteurs, n'ont qu'à solliciter d'elle une autorisation générale, qui leur est accordée en échange d'un acte d'engagement conforme aux conditions arrêtées par la Commission : cet engagement est signé en trois expéditions, dont l'une reste entre les mains du correspondant, les autres étant adressées aux agents généraux.

Cette autorisation permanente leur permet de jouer, sans autre formalité, tout le répertoire social. Mais l'auteur ne

s'est pas dépouillé de ses droits. L'autorisation générale a la valeur d'une simple présomption : elle ne peut plus être invoquée, du moment où l'auteur exprime une volonté contraire. Il peut, en effet, interdire les représentations, les interrompre à tout moment, en signifiant à l'établissement intéressé une défense, à laquelle il ne saurait être passé outre (1).

En tout état de cause, l'auteur conserve aussi le droit, lorsqu'il y a plusieurs théâtres dans une même localité, d'en désigner un, auquel il entend réserver son répertoire.

Il arrive souvent, dans les grandes villes, qu'à côté d'un théâtre sérieux, disposant d'artistes de carrière, il existe des scènes de second ordre, exploitées par des troupes de rencontre.

L'auteur a naturellement intérêt à être joué avec toutes les chances de succès ; il est seul juge de la question. Il pourra concéder, à l'un des établissements, un véritable privilège, pour la représentation de ses œuvres. Tout autre établissement, qui monterait l'un de ses ouvrages, s'exposerait à des poursuites. Le cas s'est présenté : les tribunaux n'ont pas hésité à admettre que, malgré l'autorisation générale donnée par la Société, cette restriction, due à la volonté de l'auteur, était parfaitement valable.

En 1865, MM. Lambert et Thiboust avaient accordé à l'administration du Théâtre-Français, à Rouen, une autorisation exclusive de représenter leurs pièces, valable pour deux ans. Le directeur du théâtre des Arts se crut pourtant autorisé à monter, malgré la défense qui lui en fut faite, une pièce de ces auteurs, *Une corneille qui abat des noix*. Son collègue du Théâtre-Français fit saisir la recette, et l'assigna devant le tribunal correctionnel de Rouen. Les auteurs

(1) Tribunal correctionnel et Cour de Rouen, 9 mars 1866 ; *Annales de la propriété industrielle*, 1866.

intervinrent pour soutenir les droits de leur cessionnaire.

Le contrevenant invoquait, pour sa défense, l'autorisation permanente qu'il tenait de la Société des Auteurs : Thiboust et Lambert, disait-il, n'étaient pas recevables dans leur action, comme ayant abandonné à la Société, dont ils faisaient partie, l'exercice de leurs droits.

Le tribunal repoussa cette prétention, jugeant :

« ... Que si, par une tolérance reconnue par l'usage, les théâtres de province font journellement représenter, sans autorisation formelle, les pièces jouées sur les théâtres de Paris, et émanées des membres de la Société des Auteurs dramatiques, à la condition de solder, à cette Société, les droits d'auteur fixés par les traités, cette tolérance ne peut résulter que du consentement tacite des auteurs, qui ne peut être admis en présence d'une défense signifiée par eux, ou par leurs cessionnaires ».

Le jugement remarque en outre que l'autorisation donnée par la Société aux directeurs de province ne fait pas obstacle — cela est dit expressément dans les actes d'engagement — aux droits que les auteurs tiennent des lois de 1791 et de 1793, qu'ils conservent notamment le droit de faire avec les administrations théâtrales des conventions particulières. Il fait observer plus spécialement : « ... qu'aucune disposition de l'acte de société ne prive les auteurs dramatiques de la faculté d'accorder aux directeurs de théâtre le droit exclusif de représenter leurs œuvres ; qu'il faudrait, pour les déclarer déchus de ce droit, une convention expresse et formelle, puisqu'ils seraient ainsi exposés à voir leurs ouvrages livrés à des artistes sans talent, qui pourraient en dénaturer la forme et la portée » (1).

(1) Jugement précité du 9 mars 1866.

Cela est parfaitement raisonné. Si la Société des Auteurs a pour objet la mise en commun d'une partie des droits des écrivains, elle ne porte pas atteinte à leur propriété. Ils gardent le droit de permettre et défendre la représentation de leurs ouvrages, et par là même d'accorder un privilège, pour l'exploitation de leurs pièces, à une administration théâtrale. Quand bien même aucune réserve ne serait faite, à cet égard, dans les actes d'engagement signés des directeurs, les auteurs n'en conserveraient pas moins cette prérogative, qui est une manifestation de leur droit de propriété. Ce droit reste entier entre leurs mains, tant qu'ils l'exercent dans la limite des engagements qu'ils ont contractés envers la Société. En résumé, quand la Société autorise, elle autorise au nom des auteurs : si les auteurs manifestent une volonté contraire, l'autorisation cesse d'être valable. Si, sans exprimer une volonté contraire, les auteurs, comme dans le cas dont il s'agit, restreignent la portée de l'autorisation accordée, cette restriction s'impose aux administrations théâtrales.

Lorsqu'il s'agit d'une troupe sédentaire, n'exploitant qu'une seule ville, le traité accordé au directeur est signé par le correspondant, après avis préalable donné aux agents généraux.

Quand il s'agit d'une troupe en tournée, ou de théâtres forains, il est signé par l'un des agents généraux : les correspondants des diverses localités intéressées sont avertis, par un avis d'autoriser, que les représentations peuvent avoir lieu. Tout entrepreneur de province est d'ailleurs responsable — au moins théoriquement — des représentations données dans son établissement par des artistes de passage.

Au cas où il parviendrait à la connaissance d'un correspondant qu'une représentation est annoncée, sans que

le directeur justifiât d'un traité consenti par la Société, il devrait signifier de suite une défense de jouer, réclamer, le cas échéant, le concours des autorités locales, pour interdire les représentations, et pratiquer, au besoin, la saisie des recettes. Enfin, au cas où la Commission jugerait à propos de poursuivre en justice le contrevenant, il devrait, sur son ordre, l'assigner devant le tribunal correctionnel.

*
* *

Le droit d'auteur en province est tantôt fixe, tantôt proportionnel à la recette. A l'origine, il était toujours fixe, arrêté, pour chaque ville, d'après le chiffre de la population, et les ressources financières des établissements. Cette taxation avait le double inconvénient d'être peu fructueuse pour les auteurs, et de donner lieu à des contestations sans fin, chaque ville se trouvant trop fortement imposée, relativement à une localité voisine.

La Société a changé le principe de sa perception. Aujourd'hui, toutes les villes de province sont assujetties au droit proportionnel, à l'exception des villes d'eaux et de bains, soumises à un droit fixe, qui va de 60 à 120 francs, et qui est établi d'après le taux du droit d'entrée perçu dans l'établissement.

La perception dans les villes d'eaux est donc assez faible. Mais il faut tenir compte de ce fait que les casinos, même les plus luxueux, sont moins des salles de rapport, que des instruments de réclame pour les plages ou les stations thermales à la prospérité desquelles ils sont liés ; les directeurs aimeront souvent mieux donner des places aux hôtes de marque, que de les vendre aux premiers venus.

La Société des Auteurs ne pouvait, sans soulever des protestations, se montrer trop exigeante envers des entre-

prises théâtrales qui restent généralement au-dessous de leurs affaires.

Le droit d'auteur doit être perçu, pour chaque représentation, d'après un bordereau de recette signé par les entrepreneurs, et conforme à un modèle établi par la Commission.

S'il contient des déclarations fausses, la direction est passible d'une amende de 200 francs, au profit de la caisse de secours.

Tous les éléments de la recette sont énumérés dans les engagements signés par les directeurs de province, ainsi que dans les traités conclus avec les scènes parisiennes. Les billets de faveur ne doivent être également admis en compte par le correspondant que sous bénéfice d'inventaire.

Des moyens de contrôle, analogues à ceux qui sont employés à Paris, sont reconnus aux représentants de la Société, qui peuvent vérifier les livres de la comptabilité des administrations, et déléguer, au besoin, pour inspecter les salles, un contrôleur, qui sera rémunéré par les établissements intéressés.

Un article des actes d'engagement interdit spécialement l'usage — fort en honneur — de la cassette, c'est-à-dire les paiements de places faits directement aux bureaux de contrôle, et, le plus souvent, à l'insu des agents de la Société.

Toute contravention à cette défense expose la direction à une amende de 100 francs.

Les correspondants adressent à Paris, à des intervalles réguliers, leurs états de perception, sur des tableaux qui leur sont remis à cet effet par la Société, et les sommes qu'ils ont touchées pour le compte des auteurs.

Les localités soumises à l'action de la Société se divisent, à ce point de vue, en trois classes : les villes mensuelles, les villes trimestrielles, et les villes d'eaux.

Dans les villes mensuelles, les correspondants établissent en double, du 1^{er} au 5 de chaque mois, un état de perception qu'ils envoient à chacun des agents généraux. Les fonds sont remis intégralement, pour la moitié des localités, à l'une des agences, pour l'autre moitié, à l'autre agence.

Dans le cas où aucune représentation n'aurait été donnée dans le courant du mois, le correspondant établira un certificat négatif.

Les correspondants des villes d'eaux et de bains de mer sont astreints aux mêmes formalités, mais seulement pendant la durée de la saison balnéaire.

Dans les villes dites trimestrielles, les correspondants n'établissent leurs états, et n'adressent leurs fonds, que tous les trois mois.

Les correspondants doivent inscrire, sur un registre spécial, au fur et à mesure des représentations : la composition des spectacles, le chiffre de la recette brute, le montant des droits d'auteur perçus. Ils mentionnent également le chiffre des droits supplémentaires prélevés, par suite de conventions particulières avec l'auteur. Ce registre, conservé par les correspondants, est une pièce comptable, qui permet aux agents généraux de vérifier, à tout moment, la conformité de ce document avec les indications qui leur ont été fournies.

Les mêmes règles de perception, édictées pour la province, sont appliquées en Algérie, en Tunisie, et dans les colonies françaises. Parmi les théâtres soumis aux prélèvements de la Société, se trouvent les scènes d'Hanoï, de Saïgon, d'Haïphong, de Tananarive, de Tamatave.

Perception à l'étranger

La Société des Auteurs n'a cessé de se préoccuper de la situation faite à ses membres dans les pays étrangers. Elle s'est associée aux tentatives faites par les pouvoirs publics pour conclure, avec les nations voisines, des conventions assurant, aux auteurs français, des droits identiques à ceux qui sont reconnus aux écrivains nationaux ; parfois elle a inspiré elle-même ces démarches. Elle n'est pas non plus restée indifférente à l'œuvre poursuivie pour fixer, en l'absence de traités particuliers plus avantageux conclus avec certaines puissances, les conditions générales de protection de la propriété littéraire.

La Convention de Berne, modifiée en 1896, et qui a groupé onze Etats européens, porte dans son article 5 :

« Les auteurs jouissent du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres, pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale. Toutefois, le droit exclusif de traducteur cessera d'exister, lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans, à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée ».

Certains pays sont toutefois restés en dehors de cet acte international : il en est ainsi notamment de l'Autriche-Hongrie, du Portugal, de la Hollande, de la Russie, et surtout de l'Amérique, qui fait de larges emprunts au répertoire français, mais où l'auteur, pour bénéficier d'une protection, d'ailleurs restreinte, doit se soumettre à des formalités gênantes. Il doit, au plus tard le jour de la première publication de sa pièce à l'étranger, déposer à la bibliothèque

du Congrès, le titre imprimé de sa pièce, ainsi que deux exemplaires; tous les ouvrages imprimés doivent en outre porter réserve de ses droits.

Des règles différentes ont été établies par la Société, pour la perception des droits d'auteur dans les pays dits de langue française, que nous avons énumérés plus haut, et qu'on englobe sous le nom d'étranger ordinaire, et dans les autres pays, qu'on comprend dans le terme d'étranger extraordinaire.

Dans les premiers, la Société entretient des correspondants attitrés, et organise une perception régulière comme à l'intérieur de la France. Les auteurs sont donc soumis aux mêmes obligations qui leur sont imposées en deçà des frontières; ils sont tenus d'avoir recours à l'intermédiaire des agents généraux; ils ne peuvent faire d'accords contraires aux conditions arrêtées par la Commission. Les sommes encaissées pour leur compte subissent le prélèvement statutaire de 10/0 pour les charges sociales.

Dans les autres pays étrangers, où la Société n'a pas de représentants, les auteurs sont libres, au contraire, d'autoriser la représentation de leurs œuvres aux conditions qu'il leur plaît d'imposer: ils peuvent vendre leurs pièces à forfait, ou stipuler un tant pour cent variable sur les recettes effectuées; ils peuvent confier aux agents généraux l'administration de leurs intérêts, ou traiter directement, ou par des intermédiaires qu'ils choisissent; ils peuvent aussi recourir, pour les œuvres musicales, à l'entremise de la Société des Editeurs et Compositeurs de musique.

Cette liberté a paru excessive à certains, et contraire au principe même dont la Société se réclame. Dès 1895, M. Gandillot demandait que les auteurs fussent obligés d'avoir recours aux agents généraux, et qu'il leur fût

interdit de conclure des traités particuliers, en dehors de leur intervention.

Le Président de la Commission fit écarter cette proposition : il observa qu'on ne pouvait priver les auteurs du droit de traiter directement, dans les pays avec lesquels la Société n'entretenait pas de relations officielles. Il constatait d'ailleurs que, malgré la liberté qui leur était laissée à cet égard, les auteurs s'adressaient presque toujours aux agents généraux, qui avaient leur confiance.

Une autre conséquence résultait de l'indépendance reconnue en cette matière aux membres de l'association.

Dans les pays étrangers autres que les pays de langue française, les droits d'auteur, étant remis, non à la Société, mais directement aux intéressés, ne se trouvaient pas soumis à la retenue statutaire de 1 0/0.

Cette conséquence était une anomalie. En 1900, M. Decourcelle, préoccupé d'accroître les ressources de la Société, de façon à permettre le développement du service des pensions, proposa d'effectuer le prélèvement de 1 0/0 sur les droits d'auteur perçus dans ces conditions.

Rien n'était plus juste : la question soulevait toutefois certaines objections. La réforme proposée n'allait-elle pas donner un caractère officiel à l'intervention des agents généraux, qui se présentaient jusqu'alors, dans les pays en question, comme simples mandataires des auteurs, et non comme représentants de la Société ? La validité de la Société, très discutée déjà à l'intérieur de la France, n'allait-elle pas être contestée sans cesse en dehors des frontières — ce qui mettrait le principe de sa perception à la merci d'un jugement défavorable ? Enfin, le prélèvement nouveau opéré au profit de la Société semblait comporter l'obligation, pour ses membres, de recourir aux bons offices des agents géné-

raux : on les priverait ainsi d'une liberté qui leur avait toujours appartenu.

La question ne pouvait être résolue en tout cas que par une modification des statuts. Une assemblée fut spécialement convoquée à cet effet.

Il s'agissait avant tout d'éviter que la Société fût en cause dans les traités passés à l'étranger ; soit directement, s'il était stipulé que les agents généraux agiraient désormais en qualité de représentants de l'association, soit indirectement, si la Société imposait un prélèvement, à son profit, et apparaissait ainsi comme intéressée à l'exécution des conventions. Dans les deux cas elle risquait de compromettre, par son intervention, la situation des auteurs.

La Commission crut trouver la solution de ces difficultés dans une combinaison, qui, tout en laissant les auteurs libres de choisir leurs intermédiaires, leur imposait, par une clause qu'ils devaient insérer eux-mêmes dans tous les contrats qu'ils signaient par les soins des agents généraux, un prélèvement de 1 0/0 au profit de la Société.

Ainsi les agents généraux restaient simples mandataires des auteurs : la Société ne paraissait pas en nom dans les conventions intervenues : la retenue de 1 0/0 était un sacrifice volontaire, au moins en apparence, consenti par les intéressés.

L'assemblée adopta le texte proposé. Depuis 1901, tous les traités conclus à l'étranger par les soins des agents portent la mention suivante :

« Sur toutes les sommes versées en exécution du présent contrat, l'auteur déclare abandonner volontairement 1 0/0 au profit de la caisse de secours de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques ».

Il n'y avait qu'une chose à craindre, c'est que les auteurs,

plutôt que de se soumettre à ce prélèvement, ne fissent leurs traités avec l'étranger, en dehors des agences. L'expérience a prouvé que cette crainte n'était pas justifiée : les agents n'ont pas perdu leur clientèle ; et l'association a trouvé, dans cette redevance nouvelle, une source de revenus considérables, qui ne peuvent que s'accroître.

Retenues sur les droits d'auteur

Le total des droits perçus par la Société, pour le compte des auteurs, n'a cessé d'augmenter d'année en année.

En 1879-80, il s'élevait à 2,596,061 francs ; en 1889-90, à 3,681,039 fr. ; en 1906-1907, à 4,610,825 fr., dont 1,141,083 fr. pour la province, et 412,899 fr. 18 pour l'étranger.

Une retenue variable est opérée sur ces sommes, sur laquelle 1 0/0 est attribué à la caisse sociale, à titre de participation aux frais généraux, le surplus revenant aux agents, à titre de frais de perception et de correspondance.

La retenue est fixée à 3 0/0 pour les théâtres de Paris.

Jusqu'à ces derniers temps, les agents prélevaient 10 0/0 sur les droits perçus en province. En 1903, ils offrirent, d'eux-mêmes, d'abaisser le taux de la retenue à 8 0/0.

La Commission s'empessa d'accepter l'abandon consenti par les agents, mais décida d'affecter l'économie ainsi réalisée à la caisse des pensions. Actuellement encore, la retenue est de 10 0/0 ; mais 8 0/0 seulement demeurent entre les mains des agents ; les 2 0/0 restant sont versés dans la caisse sociale. Le taux est le même dans les petites villes que dans les grandes.

L'Algérie, la Tunisie, les colonies subissent le même sort que la province.

La retenue sur la perception à l'étranger — tant ordinaire qu'extraordinaire — est également fixée en principe à 10 0/0.

Mais cette règle apparente souffre, au point de vue des auteurs, et surtout des agents, des dérogations fréquentes, et qu'on s'explique parfois malaisément.

Les agents généraux — en l'absence d'un contrôle sérieux organisé à l'étranger — ont été amenés à s'entendre avec les représentants d'agences étrangères, qui achètent les manuscrits français, et se chargent de faire rentrer, moyennant commission, les droits stipulés au profit des auteurs.

En Allemagne, par exemple, les agents généraux, il y a quelque temps encore, avaient un traité avec la maison Ahn ; les auteurs qui traitaient par leur intermédiaire vendaient, en définitive, leurs pièces à cette maison ; ils supportaient seulement, sur les droits qui leur revenaient, un prélèvement de 10 0/0, sur lesquels 1 0/0 était versé dans la caisse sociale, à titre de « don volontaire » ; 4 1/2 0/0 étaient abandonnés à M. Ahn ; 4 1/2 0/0 aux agents.

Les auteurs subissaient donc un prélèvement de 10 0/0 ; mais les agences ne touchaient, en fin de compte, que 4 1/2 0/0.

Ajoutons que, dans le même temps, les agents perdaient, de ce côté, une partie de leur clientèle. Car M. Hiwinski, qui faisait concurrence à la maison Ahn, pour l'achat des pièces françaises, se refusait à traiter avec les auteurs, par l'entremise des agences, et s'entendait directement avec eux.

En Italie, au contraire, les auteurs sont souvent mal partagés. Depuis quelques années, les agents ont chargé M. Praga, directeur de la Société des Auteurs italiens, de percevoir les droits à leur place. M. Praga retient 10 0/0 des sommes recouvrées, à titre de frais de perception ; un prélèvement égal est opéré par les agents, sur les fonds qui leur sont remis. Ainsi les auteurs paient 20 0/0 ; ce qui peut paraître excessif, l'Italie et la France se touchant.

*
* *

La comptabilité des droits d'auteur a été réglementée de façon à prévenir le retour de certains abus, qui, à diverses

reprises, et surtout en 1881, avaient porté une atteinte grave au bon fonctionnement des agences.

Des mesures ont été prises, notamment, pour éviter dans les caisses toute accumulation d'arriéré.

Chaque année, en fin d'exercice, les agents doivent adresser à leurs clients respectifs, dans la quinzaine qui précède l'assemblée générale, un état de leur situation. Les intéressés sont donc, en tout état de cause, avisés des sommes qu'ils négligent de toucher, et qui sont tenues à leur disposition.

La répartition des droits entre les auteurs a lieu tous les mois, à date fixe. Il arrive fréquemment qu'un écrivain, qui a une pièce en cours de représentation, a besoin des sommes qui lui sont dues, avant l'époque fixée pour le paiement. Il était nécessaire de permettre aux agents généraux de mettre à sa disposition tout ou partie des fonds qui lui appartiennent, sans toutefois que ces versements anticipés pussent embrouiller la comptabilité. Aussi la Société a-t-elle autorisé les agents à désintéresser les auteurs par voie d'acomptes. Mais les acomptes ne doivent pas être supérieurs au montant des droits déjà perçus en leur nom, et ne peuvent être prélevés, en aucun cas, sur l'ensemble des recouvrements effectués.

Des désordres financiers s'étaient en effet produits, à diverses reprises, dans les agences, à la suite d'avances faites à certains clients, aux dépens des autres, sur la masse des droits perçus.

Les agents restent d'ailleurs libres de consentir des avances en leur nom propre, et sur leurs deniers personnels.

Les réformes nécessaires

Telle est, dans ses grandes lignes, la théorie de la perception effectuée par la Société au profit des auteurs.

Le lecteur est sans doute frappé par l'heureuse économie, et par l'apparente rigueur de cette comptabilité : il semble que toutes les précautions aient été prises, pour qu'aucune partie des recettes, en France ou à l'étranger, n'échappe à la vigilance des agents, et que les auteurs soient assurés de retrouver, jusqu'au dernier centime, l'argent produit par l'exploitation de leurs œuvres.

Les illusions se dissipent, lorsqu'on sort du domaine des statuts, pour pénétrer dans la réalité. Sans doute, à Paris, le service fonctionne sans trop d'accrocs : mais il n'est que juste d'observer que la tâche des agences est singulièrement facilitée par le contrôle administratif de l'Assistance publique. Les surprises les plus désagréables seraient, par contre, réservées à l'écrivain qui ferait son tour de France, à la suite de son répertoire : si, d'aventure, il se risquait en dehors des frontières, il verrait ses œuvres abandonnées au plus commode, mais au plus dangereux des guides : la loyauté de ceux qui les exploitent.

Une inspection fut ordonnée récemment par la Commission des auteurs, sur le service de perception en province : c'est la première qui ait été prescrite, de mémoire d'homme, par le pouvoir exécutif de la Société — le fait vaut d'être retenu.

L'épreuve ne fut pas douteuse : sur soixante théâtres mis en observation par l'inspecteur — dont le zèle et le courage sont dignes d'éloges — quelques-uns seulement se trouvèrent en règle avec la Société,

D'où provient une pareille anomalie ? La Société serait-elle insuffisamment armée, pour se faire respecter des entrepreneurs de province ? non pas : aucun élément de la recette ne lui échappe, en principe : en principe également, ses correspondants ont le droit et le devoir de vérifier la vente et la location de toutes les places. En pratique, le directeur arrête le total de la recette déclarée, au chiffre qui lui convient, chiffre naturellement très inférieur à la recette réelle. Le taux ne varie guère d'ailleurs d'un jour à l'autre : si bien qu'on revient — par un détour imprévu — au rétablissement d'un droit fixe, mais fantaisiste, et très préjudiciable aux intéressés.

Le représentant de la Société enregistre les déclarations, sans les contrôler. Puis les rouages fonctionnent très normalement : le correspondant envoie, le jour voulu, ses feuilles de situation aux agences, qui s'empressent de remettre à leurs clients les sommes portées à leur compte.

L'exactitude des correspondants, la bonne tenue des agences sont également louées des sociétaires assemblés. N'empêche que les auteurs ont été consciencieusement frustrés, et qu'ils auraient aussi bien fait de confier à un homme d'affaires la gestion de leurs intérêts.

Quelles garanties les auteurs trouvent-ils, dès lors, dans les obligations minutieuses que les actes d'engagement imposent aux directeurs de province ? Qu'importe que le correspondant ait entre les mains un plan de la salle, qu'il reçoive, tous les matins, les affiches des représentations du jour, que les livres de comptes de l'établissement lui soient ouverts, à première réquisition, que les bordereaux de recettes soient établis avant dix heures du soir ?

Il y a, la plupart du temps, entre les représentants de la Société et les entrepreneurs de province, une connivence au

moins tacite, dont les clients font les frais : point n'est besoin d'un marché formel, que les statuts de la Société, et les lois de la morale réprouveraient également. Il suffit que le représentant de la Société ferme les yeux. Le directeur aura, d'ailleurs, à cœur d'opérer avec toute la discrétion possible : à côté des guichets officiels, qui peuvent être, au besoin, vérifiés, s'ouvriront des guichets officieux, mais non moins payants : à côté de la grande porte du théâtre, commandée par un contrôle d'apparat, d'autres portes donneront accès, sans contrôle, à un flot de spectateurs : tout cela, et bien d'autres procédés, expliquent que la salle se trouve plus remplie que la feuille de location.

Les directeurs sauront reconnaître les ménagements dont on use à leur égard : en outre des billets auxquels ils ont droit, par traité, les correspondants seront autorisés à délivrer des coupons supplémentaires — qui augmenteront d'autant le bénéfice qu'ils retirent de leurs fonctions.

Le représentant de la Société serait-il entièrement désintéressé et plein de zèle, qu'il se trouverait néanmoins fort embarrassé, s'il voulait déjouer des combinaisons déjà anciennes, réformer des abus consacrés par la tradition et par ses prédécesseurs. La Société a, en effet, négligé de lui tracer son devoir, de définir ses fonctions ; sans doute elle lui envoie des instructions — de loin en loin. Mais ces instructions, qui contiennent un abrégé de la législation sur la propriété dramatique, qui énumèrent soigneusement tous les éléments de la recette imposable, sont muettes sur les précautions à prendre pour contrôler les déclarations des entrepreneurs, sur les fraudes employées de tout temps pour dérober aux auteurs une partie des recettes. Les agents, qui sont en résidence à Paris, qui se tiennent en relations constantes avec le monde des directeurs et des impresarii, sont

au courant de toutes les combinaisons en usage. Mais comment veut-on qu'un commerçant de Lyon ou de Marseille, promu, un beau jour, correspondant de la Société, sans connaître ni l'association qu'il représente, ni ceux avec qui elle traite, puisse lutter à armes égales avec un entrepreneur expérimenté ? Demandera-t-il des instructions spéciales, entretiendra-t-il une correspondance suivie avec la Société ? Il passera pour incapable, et se verra peut-être retirer son mandat.

Résolu, malgré tout, à se renseigner, et à faire œuvre utile, notre réformateur se heurterait encore à des difficultés matérielles très sérieuses. Le poste de correspondant de la Société, dans les grandes villes, n'est pas seulement un poste honorifique, une place agréable qui facilite les relations avec l'administration du théâtre, avec la troupe : c'est surtout une belle retraite, pour un homme qui se retire des affaires ; les quatre billets d'auteur, que le correspondant vend de droit, chaque soir, pour tous les spectacles de la localité — et qui donnent accès aux meilleures places de la salle — ces billets, ajoutés souvent à ceux qui sont mis gracieusement à sa disposition, cela fait un traitement, dérisoire dans les bourgades, mais qui, dans les grands centres, va jusqu'à 20,000 ou 30,000 francs. On comprend que les postes soient ardemment convoités.

La Société, pense-t-on, se montrera des plus difficiles sur le choix de ses correspondants ; elle exigera des garanties exceptionnelles de compétence et d'honorabilité. Il n'en va pas ainsi. La Société connaît rarement ceux qu'elle nomme ; elle choisit généralement celui qui lui est présenté par le correspondant qui cesse ses fonctions. Cette présentation n'est pas toujours accordée au candidat, à titre gracieux ; il s'établit ainsi, à l'insu de l'association, de véritables charges

occultes : ayant coûté, l'agence doit rapporter. On comprend sans peine que le nouveau titulaire ne puisse, sans imprudence, sacrifier, sur l'autel de la justice, un des éléments de bénéfices qui entrent en compte dans la valeur de son office.

*
* *

Lésé par le service sédentaire, l'auteur peut-il se fier au service ambulant ? On sait le développement qu'ont pris les tournées, depuis quelque temps. A chaque instant, des troupes, composées à la hâte d'éléments disparates, armées d'un répertoire étendu, partent de Paris à la conquête de la province, quand ce n'est pas de l'Amérique du Sud. Elles vont de ville en ville, glanant les meilleures recettes de la saison, laissant les établissements locaux vivre, le reste de l'année, d'une vie ralentie ; les directeurs de province ont même cru devoir protester contre ces exodes trop fréquents ; ils n'ont parlé de rien moins que de se syndiquer — eux aussi — et de boycotter les artistes de la capitale. Il semble, en tout cas, que les auteurs aient dû les premiers ressentir les heureux effets de cette décentralisation artistique. L'expérience a malheureusement prouvé qu'ils ne retireraient pas, de ce colportage de leurs œuvres, tout le profit qu'ils pouvaient raisonnablement en espérer.

Lorsqu'un organisateur de tournée, artiste ou impresario, a arrêté son itinéraire, il se présente aux bureaux de la rue Hippolyte-Lebas. Là, il est invité à consigner une somme variable entre les mains des agents : cautionnement destiné à garantir l'exactitude de sa gestion. Une entente s'établit sur les taux des droits à percevoir, conformément aux exigences formulées à cet égard par les auteurs.

Le directeur de la tournée part : dans chaque localité, il rencontre le représentant de la Société, qui, prévenu de

son arrivée, reçoit ses déclarations, et touche la part des auteurs. Si le chef de la tournée est consciencieux — ce qui n'est pas rare, il faut le dire à la louange des artistes, ou d'impresarii qui font leurs premières armes — il déclare intégralement ses recettes : mais qui sait s'il résistera longtemps à la tentation ? Tout directeur d'entreprise est naturellement porté à s'exagérer les risques qu'il court, les déboires qu'il éprouve, les frais qui lui sont imposés ; il peut, sans péril, prélever sur la part des auteurs, de quoi parer aux insuffisances de recettes : un jour ou l'autre, ses scrupules s'évanouiront. Ajoutons, à sa décharge, que les droits d'auteur — après un siècle de luttes — sont restés encore, dans l'opinion de certains, en vertu de préjugés plus forts que tout, comme un bien vacant et sans maître, chaudement disputé, mais dont on peut s'emparer sans honte.

Les irrégularités sont-elles si évidentes que la Société croie devoir intervenir ? Le délinquant répondra, comme tel de ses confrères : « Pourquoi voulez-vous que je renonce aux quelques petites économies que je puis faire, alors que X... ou Y... vous en dérobe trois fois autant ? »

Si le chef de tournée est rompu à son métier, il aura présente à l'esprit, la carte de la France, au point de vue de la perception : il saura que, dans telle ou telle localité, on se montre accommodant : il combinera son itinéraire de façon à n'avoir à faire qu'à des percepteurs de relations faciles ; il évitera les Cerbères ; il bénéficiera, tacitement, des arrangements tacites conclus avec les administrations théâtrales sédentaires.

*
* *

On a voulu évaluer les pertes que la Société subissait en province : on a parlé du tiers, de la moitié des droits perçus :

un journal a lancé le chiffre d'un million. Toutes ces estimations sont arbitraires; que vaudraient les évaluations cadastrales, si on les étendait d'une région à une autre? Que vaut l'opinion d'un homme renseigné sur la perception de la Société, s'il applique à toutes les localités les observations personnelles qu'il a pu recueillir, sur certains points? Mais, si l'on songe que le total des droits perçus dans les départements s'élevait, pour l'exercice 1906-1907, à 1,441,083 francs, on se persuade que la fraude porte sur une masse respectable.

Il est probable que la verve d'un Beaumarchais trouverait encore à s'exercer, aux dépens des combinaisons employées pour frustrer les auteurs : elle se tournerait, vraisemblablement, non contre les entrepreneurs, qui, en volant les auteurs, ne font qu'obéir à un sentiment bien compréhensible, qui se fortifie au souvenir d'une longue tradition, mais contre les auteurs — qui laissent se rouiller les armes dont ils disposent, et que maniait d'une main plus sûre le fondateur de leur Société. Cependant les temps troublés de la Révolution sont loin : la cause des auteurs est gagnée devant l'opinion ; elle triomphe devant les tribunaux, chaque fois qu'elle leur est soumise. En 1902, le rapporteur de l'Assemblée générale de la Société se plaisait à reconnaître que les directeurs avaient renoncé à nier ouvertement la propriété des auteurs, « grâce à des procès justement et brillamment gagnés, qui consolident partout l'influence de la Société ».

D'autre part, la Société ne se gêne pas pour imposer aux administrations théâtrales tous les procédés de contrôle qu'il lui plaît d'établir : mais est-il besoin d'ailleurs de mesures extraordinaires ? Et ne suffirait-il pas, pour déjouer tous les stratagèmes, d'un agent pénétrant dans les salles, et faisant,

les feuilles de recette à la main, le compte des places occupées ?

*
* *

Si l'on franchit la frontière, les droits des dramaturges paraissent encore moins assurés. On a vu, au mépris de tous les règlements édictés, des pièces se promener pendant des années à l'étranger, sans que l'auteur en retirât le moindre bénéfice. Loin de tout contrôle, les directeurs, les chefs de tournée réduisent arbitrairement les recettes, à l'usage des agences : une recette de 32,000 francs, faite dans une ville étrangère fut comptée à l'auteur 3,200 francs — un zéro s'était perdu en route.

La notion de la propriété dramatique gagne toujours du terrain, à l'intérieur de la France ; au dehors, plus on s'éloigne, plus elle va s'atténuant, jusqu'à n'être plus qu'une ombre indécise et lointaine.

L'Amérique est aujourd'hui la terre promise pour les artistes audacieux : il n'y a pas longtemps que la Société s'est avisée de soumettre à sa perception le répertoire qu'on y exporte. Sans aller si loin, un directeur de Paris ne put-il pas, sans la moindre difficulté, jouer, pendant tout son séjour en Angleterre, un acte d'un littérateur français, sans lui faire parvenir la moindre allocation ? Le hasard voulut que l'auteur, en lisant son journal, apprit les représentations qu'on donnait de sa pièce. Rentré à Paris, l'ingénieux directeur se vit condamner à une restitution un peu tardive.

Remarquons, en passant, que la loi ne protège peut-être pas suffisamment les écrivains contre les entreprises des directeurs. Elle se contente de les désintéresser, en cas de fraude, tout comme s'il s'agissait d'un simple oubli à réparer. Il est probable que des pénalités sévères seraient

plus efficaces, et persuaderaient davantage les administrateurs que la propriété dramatique est aussi respectable qu'une autre, et qu'on ne vole pas plus impunément un manuscrit, qu'on ne détrouse un passant sur la grande route.

Nous nous abstenons ici de citer des faits personnels : mais si chaque auteur, membre de la Société, racontait les aventures dont il fut la victime, le confident, ou seulement le témoin, il en résulterait, à la charge des hommes d'affaires, un réquisitoire accablant.

Cependant la protection des œuvres dramatiques à l'étranger fait l'objet de pétitions, de congrès, d'accords internationaux ; les pouvoirs publics ne cessent de se préoccuper d'étendre à de nouveaux pays le champ d'application des garanties légales. La Société des Auteurs, par l'entremise de ses agents, soumet à sa perception des scènes nouvelles ; depuis Beaumarchais, les chemins de fer, le télégraphe, le téléphone, semblent mettre les agents de la Société à même de constater sans retard les infractions commises, et de traduire les coupables devant les tribunaux ; néanmoins, ni les intéressés, ni leurs fondés de pouvoir ne sont informés à temps de ce qui se passe ; et lorsque, par hasard, ils s'indignent et réclament, leur protestation rétrospective n'émeut personne.

*
* *

Pendant des années, cette situation anormale a pu subsister, sans provoquer de trop vives récriminations ; ce qui prouve que les dramaturges ne sont pas gens aussi intéressés qu'on veut bien le dire. Les commissions ne pouvaient ignorer absolument les fraudes dont leurs administrés étaient victimes — un faible écho des plaintes murmurées parvenait jusqu'à elles — mais elles semblaient en avoir

pris leur parti. Et comme, malgré tout, les recettes générales de la Société allaient en s'accroissant, les sociétaires, individuellement frustrés, étaient portés, collectivement, à se féliciter des résultats obtenus.

Parfois, cependant, une protestation se faisait entendre, troublant la quiétude générale. Dès 1886, le rapporteur à l'Assemblée générale avouait tout uniment que, si les droits des auteurs étaient reconnus en province, ils étaient parfois réduits au minimum.

La Commission s'empressa de rappeler aux directeurs que le droit d'auteur devait être prélevé sur la recette brute, dont elle définissait les éléments. Il est vraisemblable que les entrepreneurs ne péchaient pas par ignorance.

En 1896, un membre de la Société, M. Gandillot, crut devoir, à son tour, formuler quelques critiques sur le service de perception ; la Commission fit valoir les procès-verbaux dressés, à maintes reprises, contre les délinquants, déclarant qu'elle n'hésitait pas à poursuivre la fraude.

Dix ans s'écoulaient ; la question ne semble pas avoir fait un pas ; car, en mai 1906, M. de Flers demande qu'on étudie sérieusement l'organisation de la perception en province, et qu'on remanie, au besoin, le cadre des correspondants. M. Grenet-Dancourt, s'associant à ces observations, émet le vœu qu'on étende la perception à des localités oubliées (1).

Il était clair que les choses pouvaient durer ainsi éternellement. Mais la Société avait compté sans l'opposition. Tandis qu'elle négligeait de réformer ses services, d'autres en surveillaient le fonctionnement, en dénonçaient les abus. *L'Association internationale des auteurs et compositeurs*,

(1) Assemblée générale du 22 mai 1906, *Annuaire 1906*.

qui contrôle l'exploitation du répertoire de ses membres, put établir, sans être démentie, que l'*Aiglon*, le *Flibustier*, les *Cloches de Corneville*, tout le théâtre de Courteline, avaient été joués pendant des semaines, en France et en Allemagne, sans que les intéressés en eussent retiré le moindre bénéfice (1). Elle remit à la Société un dossier, où nombre de faits analogues étaient mentionnés.

D'autre part, un syndicat d'auteurs venait de se fonder, avec l'intention nettement déclarée de remédier aux abus qui risquaient de compromettre, auprès des auteurs et de l'opinion publique, la cause de la Société.

La Commission crut devoir faire quelque chose : elle nomma un inspecteur : celui-ci ne parvint pas sans peine à se procurer tous les renseignements nécessaires : il revint pourtant de sa tournée avec un bagage de rapports édifiants. Une sous-commission s'était cependant formée en conseil de guerre : la séance, tenue à la suite des révélations de l'inspecteur, fut, paraît-il, des plus mouvementées. Le bruit en transpira dans la presse ; et bientôt le « scandale des droits d'auteur », suivant l'expression d'un journal, ne fut plus un mystère pour personne (2).

Quand l'orage sera passé, à quelles décisions s'arrêtera l'aéropage de l'association ? Il serait prématuré de le prévoir. Mais certainement, pour faire œuvre utile, la Commission sera amenée à des changements profonds, dans l'organisation actuelle du service.

*
* *

La première réforme qui s'imposera sans doute sera celle du personnel employé dans les départements.

(1) *Revue de l'Art dramatique*, n° du 20 septembre 1907.

(2) Voir *Comœdia*, n°s des 30, 31 décembre 1907, et des 1^{er} et 18 janvier 1908 ; le *Temps* et le *Matin*, n°s du 31 décembre 1907.

Beaucoup de correspondants ne semblent voir, dans leurs fonctions, qu'un poste de tout repos ; une seule obligation leur incombe forcément : c'est de certifier les déclarations de recette, et de toucher les fonds destinés aux auteurs ; encore se déchargent-ils souvent de cette peine sur un intermédiaire, qui passe, tous les soirs, aux bureaux des différents théâtres. Cet intermédiaire, rétribué seulement pour recevoir les bordereaux, et toucher les fonds, se garde bien d'approfondir la question.

Les auteurs ont besoin, pour défendre leurs intérêts, d'agents actifs, intelligents, compétents dans la matière. Il leur faut des correspondants capables de voir clair dans des opérations naturellement embrouillées, connaissant à fond le Code usuel de procédure dramatique, qui leur permettra d'agir en justice, décidés à saisir les tribunaux, à la moindre résistance.

Les commissions de la Société ont une tendance à se féliciter de la rareté des procès intentés aux directeurs de province. C'est justement cette pénurie qui est alarmante. Les auteurs ne seraient sans doute pas fâchés d'apprendre, de temps à autre, que, sur tel ou tel point, on a éventé des fraudes, traduit les coupables devant les tribunaux. Un bon correspondant doit être d'humeur processive : il se reposera, lorsqu'il aura derrière lui un dossier suffisamment chargé de procès-verbaux.

Si l'on attend beaucoup de son zèle et de son activité, il sera juste et de bonne politique de proportionner son traitement aux sommes qu'il parviendra à faire rentrer pour le compte des auteurs. A l'origine, les représentants des auteurs, délégués par les agences générales de Sauvan et de Framery, touchaient une commission de 3 0/0 ou de 5 0/0, sur les droits qu'ils recouvraient. Les recettes augmentèrent

rapidement, malgré des obstacles de toute nature. Il semble que la Société ait tout avantage à revenir à un mode de rémunération analogue. La Société des Compositeurs et Editeurs de musique a adopté ce système, et elle s'en est toujours bien trouvée.

Sans doute il peut paraître plus économique, à première vue, de rétribuer les correspondants au moyen de billets d'auteur. L'expérience a prouvé que le système avait ses inconvénients.

Il est évident que le premier soin de la Société devra être d'exiger de ceux qui voudront la représenter des garanties toutes particulières. Sous le Premier Empire, les auteurs, un peu embarrassés de choisir leurs correspondants, avaient eu l'idée de s'adresser de préférence à des fonctionnaires. La France est un pays de fonctionnaires, a-t-on dit ; il est juste que les sociétés de perception en profitent. D'une façon générale, la Société aura intérêt à recourir à des personnes que leurs obligations professionnelles astreignent à une honorabilité parfaite. Elle ne saurait, en tout cas, se montrer trop difficile sur le choix de ses correspondants : trop souvent, les seuls éléments d'appréciation dont elle dispose sont des renseignements locaux, donc suspects. Les intérêts qui sont en jeu justifient un examen approfondi.

La Société des Auteurs aura sans doute intérêt à instituer, au-dessus des correspondants, un certain nombre de contrôleurs, chargés de l'inspection de leurs circonscriptions, et de la surveillance de leurs opérations. Un seul contrôleur, désigné par la Commission, a, en quelques mois, fait davantage que les rouages actuels, en un grand nombre d'années. La Commission aura tout à gagner, à avoir à son service des inspecteurs, plus expérimentés que les correspondants des villes, indépendants surtout de toute attache locale.

Faut-il aller plus loin ? Convient-il de toucher à l'organisation actuelle des agences générales ? Assurément la gestion de leurs titulaires, leur dévouement aux intérêts des auteurs ne sauraient être suspectés. Mais on peut se demander si les lourdes et multiples fonctions qui leur ont été dévolues n'excèdent pas leurs forces, si le fonctionnement normal du service ne les absorbe pas au point de les empêcher de songer à l'étendre et à l'améliorer.

La perception de l'association ne portait à l'origine que sur quelques centaines de mille francs : les agents stimulaient le zèle de leurs employés, pour augmenter les rentrées. Aujourd'hui, ce sont des millions qui affluent dans la caisse sociale. Assurés de recouvrements considérables, les agents, entre les nombreuses affaires qui sollicitent leur attention, sont naturellement tentés de s'occuper, de préférence, des questions qui engagent de gros intérêts. Sans doute la Société, eux-mêmes par conséquent, sont frustrés, tous les jours, en province : mais le bénéfice qu'on pourrait faire de ce côté est aléatoire, et les ennuis sont certains. Toute entreprise commerciale a des risques dont elle fait abstraction : c'est le vol à l'étalage, dont on ne tient pas compte. Malheureusement, à la Société des Auteurs, si l'étalage représente une part minime de l'avoir des grands producteurs, il est parfois toute la fortune des petits.

En définitive, les premiers intéressés en la matière sont et resteront les auteurs : il semble qu'ils aient avantage à s'occuper eux-mêmes de leurs affaires : au moins sauront-ils à qui s'en prendre, quand elles ne marcheront pas. Dès le Premier Empire, alors que les revenus des auteurs étaient encore minimes, ils avaient senti la nécessité de prendre en mains la gestion de leurs intérêts. Au-dessus des agences générales, ils avaient organisé un contrôle plus étroit des

comités de direction. La fusion n'a jamais été complète : les agences sont restées des charges, et n'ont pas été absorbées par l'association. Il reste peut-être encore un pas à faire : le jour où les agents seront des fonctionnaires de la Société, celle-ci aura l'entière responsabilité du service.

*
* *

Les Commissions, en dépit de leur bonne volonté, n'ont pas toujours paru comprendre pleinement toute l'étendue des charges qui leur incombent, toutes les responsabilités qu'elles assument. Le poste de commissaire des auteurs, qui fut pour Beaumarchais un poste de combat, semble avoir été surtout, pour ses successeurs, un titre honorifique. Et cependant les adversaires contre lesquels il luttait n'ont pas encore désarmé.

Un article des statuts paraît ouvrir aux Commissions une action illimitée : les adhérents s'engagent à donner connaissance à la Commission des procès qu'ils se proposent de soutenir ; celle-ci décide si l'affaire sera suivie par la Société. Il résulte de cet article, non seulement une obligation pour les membres de l'association, mais un devoir moral pour la Société : celui de prendre en mains la cause des auteurs, de ne laisser périliter aucun de leurs droits, aucune de leurs prétentions. Cependant, en cette matière, les Commissions ont paru agir avec une discrétion excessive : elles ont pris au nom et à la charge de la Société les grands procès, ceux qui mettaient en question, soit les principes de l'association, soit la légitimité de ses actes ; elles se sont détournées des affaires peu conséquentes, en théorie, mais primordiales pour ceux qu'elles intéressent.

Aussi ne faut-il pas s'étonner outre mesure du satisfecit

que, chaque année, les Commissions qui se sont succédé ont cru devoir décerner au service de perception.

Tous les auteurs ne souffrent pas au même titre des pertes que subit l'association : pour les plus connus, les recettes de province sont un simple appoint, dont la perte ne déroute pas la comptabilité générale.

Remarquons d'ailleurs que la province s'alimente surtout d'œuvres un peu grosses, vaudevilles ou mélodrames composés à son intention ; joués à Paris sur une scène de troisième ordre, ces ouvrages d'exportation partent aussitôt pour les départements. On comprend que la question de leur rendement ne passionne pas également tous les esprits.

Qu'importe aux auteurs célèbres que les œuvres françaises soient jouées librement en dehors des frontières ? Ils ne traitent qu'avec les grosses maisons d'achat de l'étranger — il n'y en a pas plus de trois ou quatre dans chaque pays. Sans doute, ces agences, qui garantissent à leurs clients un tant pour cent sur les représentations, déclarent les recettes qu'elles veulent, car elles ne rencontrent aucun contrôle, pas même de simulacre de contrôle. Mais l'étendue même de leurs opérations, la notoriété de leurs clients, le personnel nombreux qu'elles emploient, les obligent à une exactitude relative. Il est vrai qu'elles trouvent quelques compensations dans l'interprétation des traités conclus : c'est une matière délicate, fertile en surprises, où l'acheteur est assuré d'avoir le dernier mot, car il fait la loi sur le marché.

Parfois l'auteur vendra du même coup un lot entier de pièces ; les mauvaises passeront à la faveur des bonnes : on traite souvent ainsi pour les vaudevilles, avec l'Allemagne ou l'Italie. La plupart du temps, cependant, les maisons achèteront à la pièce ; c'est ce qui se pratique en Angleterre et aux Etats-Unis, quand les hommes d'affaires ne se conten-

tent pas de démarquer simplement les œuvres françaises.

En Italie, les auteurs Français de quelque notoriété ont choisis entre deux systèmes : la vente en propriété, ou une simple procuration.

Lorsqu'ils s'entendent avec M. Praga, directeur de la Société des Auteurs Italiens — qui a un traité avec les agents généraux — il lui donnent simplement mandat d'autoriser les représentations de leurs pièces, et de percevoir leurs droits, moyennant commission. La combinaison peut paraître avantageuse ; de fait, elle rapporta à M. Sardou 70,000 francs pour *Madame Sans-Gêne*.

Mais de tels bénéfices sont rares : et M. Riccardi, en achetant les pièces en toute propriété, offre aux auteurs certaines compensations : s'il ne leur promet guère que 50 0/0, sur le produit des représentations, il leur remet d'avance une somme fixe à valoir, ce qui tente plus d'un auteur, heureux de toucher comptant quelque chose, en attendant les redevances incertaines de Paris et de la province. Si la pièce ne réussit pas à l'étranger — ce qui est assez fréquent — la prime reste acquise à l'auteur : c'est une perte sèche pour la maison.

Ajoutons que celle-ci, propriétaire de son répertoire, fait effort pour l'exploiter, tandis que la Société des Auteurs Italiens se contente de percevoir automatiquement sur les représentations données (1).

Le vaudeville s'exporte généralement dans de bonnes conditions : c'est surtout la pièce purement littéraire — à part quelques œuvres signées de noms illustres — qui est exposée aux plus étranges mésaventures. Ici l'auteur trouvera rarement à traiter avec les agences d'un crédit solide : il sera à la merci des petits acheteurs, ou des particuliers ;

(1) Voir *Comœdia*, n^{os} des 9 et 22 janvier 1908,

ceux-ci lui promettent monts et merveilles, mais ne le feront pas jouer, ou le joueront en catimini — on ne peut être abonné à tous les journaux étrangers — ou garderont pour eux les recettes, au mépris de la foi jurée. L'auteur est désarmé : mettra-t-il en mouvement la lourde machine judiciaire, lorsque ces faits viendront à sa connaissance, parfois au bout de plusieurs années ? L'homme de lettres est naturellement peu processif : il préférera souffrir en silence, et faire une nouvelle pièce, qu'il vendra à un autre, à moins que ce ne soit au même.

Il est juste d'observer que les Commissions qui président aux destinées de la Société, sont fort peu secondées, en cette matière, au point de vue juridique — car ce sont, en définitive, des questions de droit qui leur sont soumises à chaque instant. Sans doute elles sont appuyées d'un conseil judiciaire imposant, réunissant des compétences de premier ordre ; mais ce conseil, excellent pour les grosses affaires, ne suffit pas pour les petites. Or, ce sont les petites qui font vivre la masse des auteurs. Supposons un cas très fréquent : un auteur réclame à un directeur, à un impresario, 200, 500, 800 francs, dont il fut injustement frustré : ce sont des réclamations courantes à la Société, menus incidents de la vie de tous les jours. Les frais d'un procès seraient élevés, le bénéfice minime. On hésitera, pour de telles sommes, à faire appel aux lumières, au talent d'un avocat célèbre. La Société laissera tomber l'affaire. Libre à l'auteur de la suivre, à ses frais et risques. La charge, minime pour la masse, est onéreuse pour l'individu : l'auteur classera sa plainte. Or, cette plainte, s'ajoutant à une centaine d'autres, aurait peut-être fait reculer les fraudeurs, et consacré plus fermement le principe de la propriété dramatique.

En résumé, les auteurs ont besoin d'avoir à leur tête,

moins des hommes de talent, que des hommes d'action, moins des illustrations du théâtre, que des confrères décidés à faire valoir leurs droits, et surtout leurs intérêts. Les porte-paroles de la Société ne cessent de répéter que leur association est une société commerciale, qu'elle ne doit pas sortir de ce rôle. La comparaison est juste, si le terme ne l'est pas. Le premier soin d'une société — civile ou commerciale — doit être de réaliser les bénéfices. En faisant leur bilan, les auteurs apprécieront l'activité de leurs chefs.

*
* *

Une association littéraire s'est fondée, l'année dernière, en face de la Société des Auteurs, sous le nom de Syndicat professionnel des auteurs et compositeurs dramatiques. Ce n'est pas, quoi qu'en aient dit ses adversaires, une arme de combat contre la Société actuelle : il serait plus juste d'y voir un instrument de réformes. Créée par un groupe de littérateurs, qui pensent que la discussion n'est pas suffisamment libre aux assemblées de la rue Hippolyte-Lebas, elle se propose, non pas de battre en brèche une institution centenaire, mais de la fortifier, en remédiant à des vices d'organisation, que le temps a permis d'y découvrir, et qui risqueraient, si l'on n'y prenait garde, d'amener sa ruine.

Les fondateurs de ce syndicat dramatique ont estimé que l'importance de certaines questions avait échappé à plusieurs des membres dirigeants de la Société, naturellement portés à croire que tout est pour le mieux, dans le meilleur des mondes dramatiques, mal placés peut-être pour connaître les maux dont elle souffre. Ils ont voulu faire un pas en avant, mais non revenir à une division entre les écrivains, qui serait funeste à tous ; ils étaient si loin de vouloir provoquer un schisme déplorable dans les milieux

du théâtre, qu'ils ont recruté la plus grande partie de leur clientèle parmi les sociétaires de la Société des Auteurs, dont une cinquantaine ont déjà adhéré à l'association nouvelle.

Cependant, la Société, qui est trop âgée pour aimer les innovations, crut devoir d'abord traiter en ennemie le syndicat, à peine éclos. Deux membres de la Commission qui, sans penser à mal, s'étaient inscrits dans le Comité directeur du syndicat, n'obtinrent l'aman de leurs collègues, que lorsqu'ils eurent abandonné leurs fonctions compromettantes. Aujourd'hui — les sombres jours du trust étant loin déjà dans le passé — le calme paraît renaitre : le pouvoir exécutif de la Société semble avoir renoncé à combattre ses voisins, s'il surveille encore avec défiance leurs faits et gestes.

Pourtant, si l'on parcourt les statuts de ce groupement, on ne relève nulle trace d'animosité contre la Société : comités, commissions, assemblées, paraissent poursuivre un seul but, celui d'assurer aux dramaturges toutes les garanties nécessaires à la protection de leurs intérêts, au recouvrement intégral des droits qui leur sont dus.

Signalons, à cet égard, une création des plus utiles, celle d'un comité du contentieux, formé de membres de l'association, et secondé par un conseil judiciaire ; le comité a pour mission de fournir aux auteurs tous les renseignements leur permettant de traiter, en connaissance de cause, avec les directeurs ou impresarii ; au cas où un membre du syndicat aurait un procès à soutenir, l'assistance pécuniaire de l'association lui est offerte. Nul doute que cette combinaison ne rende les plus grands services aux dramaturges en détresse.

Notons d'ailleurs qu'une telle création n'est pas de nature

à porter ombrage à la Société des Auteurs, car elle n'empiète nullement sur ses attributions. Les membres de la Société n'en resteront pas moins tenus de donner connaissance à la Commission des affaires qu'ils se proposent de poursuivre devant les tribunaux : celle-ci est toujours libre de prendre fait et cause pour eux. Le syndicat leur offre un appui de seconde ligne, et, en tout cas, des conseils sur l'étendue de leurs droits.

Ouvrir des discussions, permettre à tous de formuler une opinion, de faire entendre leurs plaintes, sans se croire tenus à une réserve inutile, tel est, en définitive, le rôle du syndicat. La Société — si on considère la masse des auteurs, sans se préoccuper des questions de personnes — ne peut que gagner à son développement.

Les Traités généraux

Les Traités généraux

Les traités généraux, à Paris, les actes d'engagement, en province, par lesquels la Société des Auteurs concède aux administrations théâtrales la faculté de puiser à son répertoire, n'ont pas la valeur d'un consentement donné à la représentation de tel ou tel ouvrage de l'un de ses membres. Une semblable permission excéderait le pouvoir du syndicat, et porterait atteinte au droit, qui appartient en propre à l'auteur, de disposer à son gré de son œuvre. Cette première formalité remplie, les directeurs devront encore, en principe, pour chaque cas particulier, justifier d'une autorisation expresse, délivrée par l'auteur, ou par l'agent de la Société agissant en son nom.

Le consentement de l'auteur sera, le plus souvent, de pure forme, lorsqu'il s'agira de pièces déjà représentées. S'il s'agit d'une œuvre inédite, il pourra formuler des exigences spéciales pour la figuration, la mise en scène, ou l'interprétation.

Cependant, la plupart du temps, il s'en tiendra aux avantages stipulés, à son profit, par la Société.

Les traités généraux, qui lient l'association aux scènes parisiennes, sont en effet de véritables codes annexes de la législation des théâtres, où la Société, à côté des clauses relatives au taux et à la perception des droits d'auteur, insère une foule de mentions, modifiant, dans l'intérêt de ses membres, les règles ordinaires du contrat de représentation. Ces clauses ne varient guère, d'un théâtre à l'autre :

les différences ne portent que sur la question de tarif. C'est, en regard de la loi et de la jurisprudence, comme une réglementation secondaire, un droit coutumier, que la Société des Auteurs consacre dans ces chartes de franchises.

Ces stipulations pour autrui sont parfaitement valables, du moment que l'existence juridique de l'association n'est plus mise en doute. Mais parfois la Société a paru aller un peu loin dans cette voie. Certaines des clauses qu'elle a insérées dans ses traités ont semblé contraires, soit aux termes mêmes de la loi, soit au vœu du législateur, et la question s'est posée de savoir si elles s'imposaient, au même titre que les autres, au respect des tribunaux.

Quelle est la valeur des traités généraux à l'égard des auteurs? Ceux-ci peuvent-ils signer des conventions particulières avec les administrations théâtrales? Au cas où ces conventions seraient en opposition avec les traités, lequel serait applicable, du contrat général passé par la Société, ou du contrat particulier passé par l'auteur?

Il est certain, tout d'abord, que les traités généraux passés par la Société n'empêchent pas les auteurs de conclure avec les directeurs des arrangements particuliers, pourvu qu'ils ne soient pas contraires à l'esprit des traités généraux. Ces actes ont pour objet d'imposer aux administrations théâtrales certaines obligations, au profit des littérateurs; ceux-ci ne peuvent y renoncer ou en diminuer la portée. Mais ils peuvent, par des arrangements particuliers, se réserver des avantages spéciaux : choix d'artistes, luxe de mise en scène, indemnités plus fortes en cas de violation du contrat, etc... Cela est admis, et prévu même, dans les traités passés par la Société. En d'autres termes, l'auteur ne peut pas alléger les charges qui pèsent sur les directions, il peut seulement les accroître.

Qu'arriverait-il, si, contrairement aux statuts, un auteur signait un accord en opposition avec les traités généraux, si, par ignorance de ses droits, ou pour se faire bienvenir d'un directeur, il se dépouillait des avantages stipulés en sa faveur? Nul doute; le traité général primerait l'accord particulier; le directeur serait mal fondé à réclamer l'exécution de la convention. Cela a été maintes fois reconnu, et même alors que le traité général intervenu entre la Société et la scène intéressée était postérieur à l'arrangement consenti par l'auteur.

En 1903, M. P.-L. Flers s'engageait à fournir le Moulin-Rouge de revues et d'opérettes, moyennant une part de 5 0/0 sur les recettes. Or, un traité intervenu, en 1904, entre la Société et le Moulin-Rouge, augmenta les droits d'auteur dans cet établissement, et les porta à 7,50 0/0. La direction dut faire ses versements à la Société d'après le nouveau tarif en vigueur. Mais elle prétendit recouvrer sur l'auteur, lié par un contrat antérieur, cette majoration de droits, dont il avait, à son avis, indûment bénéficié. Le tribunal n'hésita pas à repousser cette prétention : il décida qu'il ne dépendait pas de la direction de faire supporter à un auteur les charges nouvelles qu'elle avait acceptées vis-à-vis d'un tiers, en dehors de l'intervention personnelle de l'intéressé (1).

Si toutefois l'auteur et le directeur étaient d'accord, jusqu'au bout, pour exécuter un accord contraire aux traités, il est bien certain que leur volonté serait souveraine. Le pouvoir de la Société a des limites; il ne saurait atteindre le droit de propriété littéraire de l'auteur, qui peut disposer de son œuvre comme bon lui semble. Celui-ci serait seulement responsable de son infraction aux statuts, vis-à-vis de

(1) Tribunal civil de Pontoise, 2 août 1904, *Le Droit*, 6 octobre 1904.

la Société, qui pourrait le frapper d'une amende, ou l'exclure de l'association : le directeur aurait également à répondre devant elle de son manquement au traité ; il encourrait, de ce fait, les pénalités prévues en cas d'infraction. L'action de la Société va, nous le savons, jusqu'à condamner les théâtres à fermer leurs portes, les auteurs à renoncer à la littérature. Ce sont là des menaces suffisantes pour qu'on puisse dire que, même en ce cas, elle aurait vraisemblablement le dernier mot.

Les traités généraux n'obligent que les membres de la Société. Au cas où ceux-ci collaboreraient avec un écrivain étranger à la Société, ils n'en resteraient pas moins soumis, en ce qui les concerne, aux clauses qui y sont inscrites ; ils auraient également le droit d'en réclamer le bénéfice pour l'œuvre commune (1). Mais, s'ils cédaient à leur collaborateur l'intégralité de leurs droits sur cette œuvre, celle-ci serait soustraite, par là même, à l'influence des traités (2).

Jusqu'en 1890, les traités généraux accordés par la Société des Auteurs se composaient de 65 articles : ils présentaient beaucoup d'imperfections, entre autres, celle d'être beaucoup trop longs. En outre, une seule pénalité était prévue contre les directeurs qui avaient contrevenu à l'une quelconque des prescriptions de ces traités : le retrait du répertoire. Menace insuffisante, parce qu'on répugnait à l'appliquer. « Imaginez un code pénal, disait un auteur, où une seule peine serait écrite : la peine de mort ».

En 1890, on rédigea de nouveaux modèles. Les traités furent réduits à quelques feuillets. Ils sont pourtant encore

(1) Tribunal civil de la Seine, 18 février 1891, *Gazette des tribunaux*, 19 février 1891.

(2) Tribunal civil de la Seine, 1^{er} mai 1861, *Annales de la propriété industrielle*, 1861, page 284.

assez étendus; car tout y est prévu, jusqu'aux moindres détails d'interprétation. On réglementa avec plus de précision et de rigueur les obligations des directions, quant au contrat de représentation, et à la composition de la recette. Enfin on se préoccupa de prévoir, pour chaque infraction aux règles établies, une pénalité proportionnée : amendes au profit de la caisse sociale, pour les fautes d'ordre général, indemnités versées à l'auteur, pour les fautes d'ordre particulier; amendes et indemnités toujours acquises de plein droit, sans mise en demeure; afin d'éviter l'intervention des tribunaux. Les directeurs de théâtre obtenaient-ils une compensation quelconque à ces charges nouvelles? Aucune. Cependant ils acceptèrent sans murmurer. A quoi bon se plaindre? Ils n'avaient qu'à s'incliner, ou à changer de métier.

Les traités généraux n'ont pas une durée uniforme : ils sont conclus, tantôt pour un an, tantôt pour deux, trois ou cinq ans. La tendance actuelle de la Société est plutôt de réduire cette durée, afin de ne pas s'engager pour un temps trop long, et de permettre de réaliser, sans trop attendre, les modifications qui pourraient paraître opportunes.

Parmi les scènes de la capitale, une seule échappe encore à l'action de la Société, la première de nos scènes, il est vrai : la Comédie-Française. Nous avons vu, sous l'Ancien Régime, l'autorité intervenir, par voie réglementaire, dans les rapports du Théâtre-Français et de l'Opéra avec les auteurs, aussi bien que dans leur administration intérieure. Le théâtre de l'Opéra n'est plus assujéti aujourd'hui qu'aux obligations spéciales auxquelles sont soumis les théâtres subventionnés, et qui sont inscrites dans les cahiers des charges.

Seule, la Comédie-Française n'a cessé d'être régie par des actes de l'autorité, et reste indépendante de la Société des Auteurs. Il importe d'ailleurs de s'entendre sur le sens et

la portée de cette indépendance. Si la Société n'est pas liée au Théâtre-Français par les termes d'un traité général, c'est qu'il était parfaitement inutile de sa part de prendre des précautions contre cette scène. Les règlements qui régissent ce théâtre protègent suffisamment les auteurs ; ils leur font même, au point de vue des droits qui leur sont attribués, une situation privilégiée. Aussi, à l'heure actuelle, l'intervention de la Société des Auteurs dans les affaires de la Comédie-Française se borne-t-elle à percevoir, par l'entremise des agents généraux, les droits revenant à ses membres, qui ne peuvent, aux termes des statuts, être remis directement aux intéressés.

Mais si, d'aventure, la part des auteurs venait à être diminuée arbitrairement, ou si quelque règlement édictait des prescriptions contraires à leurs intérêts, la Société aurait évidemment le droit et le devoir d'agir. A qui s'en prendrait-elle ? Non pas au théâtre, qui est sous la dépendance étroite du gouvernement, mais aux auteurs qui doivent obéissance au pacte social. Forte de leur adhésion, elle saurait certainement se faire rendre justice.

Les relations des autres scènes subventionnées avec la Société sont fixées par des traités généraux ; mais ces théâtres sont également liés vis-à-vis de l'autorité par le cahier des charges qui leur est imposé. Ils ne contractent donc pas en pleine indépendance, et ne pourraient se soustraire aux obligations qui leur incombent de ce fait. Si une clause du traité général, accepté par leurs directeurs, se trouvait être en contradiction avec les prescriptions du cahier des charges, il y aurait lieu de rapprocher les stipulations de ces deux contrats, et de chercher à les concilier (1).

(1) Voir Tribunal civil de la Seine, 27 juin 1896, *Gazette des tribunaux*, 28 juin 1896,

*
* *

La loi est à peu près muette sur le contrat qui se forme entre auteurs et directeurs pour la représentation d'une œuvre dramatique. Elle se contente de dire que les conventions sont librement débattues entre eux. Cependant des contestations surgissent fréquemment, soit à l'occasion du refus d'une pièce, soit au cours des répétitions.

Les tribunaux ont eu à solutionner ces conflits ; ils ont cherché à constituer, de toutes pièces, une jurisprudence théâtrale, qui conciliât autant que possible les divers intérêts en présence : d'un côté, le respect dû à la propriété littéraire ; de l'autre, les exigences du théâtre, et les concessions que la nécessité impose, ou que l'usage et la tradition justifient. Cette jurisprudence est restée un peu vague, par la force des choses : il était à craindre, dans l'imprécision de décisions judiciaires, parfois contradictoires, que les auteurs, peu enclins déjà, par métier, à soutenir jusqu'au bout leurs revendications, ne subissent aveuglément les fantaisies directoriales, dans l'incertitude où ils eussent été d'obtenir gain de cause. Aussi la Société des Auteurs s'est-elle efforcée de resserrer les liens, souvent flottants, qui attachaient les directeurs de théâtre à la fortune des auteurs : à côté des obligations reconnues sans conteste, par la jurisprudence, à la charge des administrations théâtrales, elle a édicté des prescriptions plus sévères, s'étudiant à ne laisser dans l'ombre aucun détail ; c'est là un surcroît de garanties, des plus précieuses pour les auteurs, et qui s'imposent au respect des tribunaux, comme les termes d'un contrat librement conclu entre la Société et les directeurs adhérents.

Les traités généraux réglementent les obligations diverses

auxquelles les directeurs sont assujettis, avant, pendant, et après la représentation d'une pièce ; il est indispensable de connaître, au moins dans leurs lignes principales, les modifications introduites, en cette matière, par la Société.

Les formalités préalables diffèrent naturellement, suivant qu'il s'agit d'une œuvre qui est donnée pour la première fois, ou d'une pièce déjà jouée.

Lorsqu'il s'agit d'une pièce inédite, les pourparlers entre auteur et directeur s'engageront après la remise de la pièce. La Commission de la Société a jugé nécessaire, en 1890, de réglementer d'une façon plus précise le dépôt et le retrait des manuscrits. Il importe en effet qu'ils ne soient pas égarés, qu'ils ne restent pas trop longtemps enfouis dans les archives du théâtre, immobilisant le talent et l'avenir d'un auteur, enfin que celui-ci ne coure pas le risque, en cas de concurrence possible avec un confrère, traitant un sujet analogue, d'être dépouillé de son droit de priorité.

Aux termes des traités, toute remise de manuscrit doit être constatée par un récépissé, destiné à servir de preuve en justice, si le manuscrit vient à être égaré. A défaut de ce document, ou de tel autre ayant même valeur, l'auteur ne pourrait, le cas échéant, obtenir plus de 150 francs de dommages-intérêts, puisque, au-dessus de ce chiffre, la demande doit être appuyée d'une preuve écrite (1). Toute perte de manuscrit est d'ailleurs punie d'une forte amende. Le directeur doit également délivrer à l'auteur un numéro d'ordre, qui établit sa priorité. Enfin il doit faire connaître sa réponse dans un délai de quarante jours.

Ces règles, en dépit de leur apparente rigueur, ne sont pas appliquées à la lettre ; le plus souvent, aucun récépissé

(1) Tribunal de commerce de Nice, 18 avril 1905, *Gazette des tribunaux*, 10 juin 1905.

ne sera remis à l'auteur, qui déposera d'ailleurs une simple copie de son ouvrage : les quarante jours de grâce accordés au directeur deviendront facilement des mois, ou même des années : l'auteur patientera, trop heureux, si une réponse favorable vient le dédommager d'une longue attente.

La pièce lue, le directeur est toujours libre de la refuser : cette liberté, qui paraît si naturelle, a pourtant été contestée un jour par un membre de la Société. En 1870, un auteur, refusé à l'Odéon, ne se résignait pas à sa défaite ; il en appelait à l'opinion, et à ses confrères de la Société. « Refusé au Vaudeville ou au Gymnase, disait ce littérateur obstiné, je n'aurais rien à dire ; mais à l'Odéon ! » L'Odéon était tenu, de par son cahier des charges, de jouer les jeunes, au nombre desquels se trouvait le réclamant : il se considérait comme personnellement lésé par ce refus. La Société devait protester. Chose plus surprenante, sa plainte fut examinée le plus sérieusement du monde ; toutefois, le rapporteur à l'assemblée générale dut conclure qu'aucune clause des statuts ou du traité général n'autorisait encore l'association à prendre en mains la cause d'un sociétaire, et à imposer ses pièces, même à l'Odéon (1). En cas de refus, le directeur n'a envers l'auteur d'autre obligation que de lui rendre son manuscrit sans retard.

Si la pièce est reçue, elle doit être, aux termes des traités, inscrite sur un registre spécial, avec mention du titre, du nombre d'actes, du nom de l'auteur, et d'un numéro d'ordre établissant la date de la réception. Cette inscription fixe le point de départ des délais impartis à la direction du théâtre pour monter l'ouvrage accepté.

Le directeur doit aussi, sous peine d'une indemnité assez

(1) Assemblée du 3 mai 1870, *Annuaire 1872*.

élevée, à verser à la caisse de la Société, adresser, chaque mois, au secrétaire de la Commission, un relevé détaillé de ce registre, contresigné par les auteurs intéressés. Cette communication est des plus importantes : en dehors de tout avis émanant de l'auteur, elle met la Commission à même de vérifier si le théâtre intéressé est bien en règle avec elle, et de faire toucher, le moment venu, les droits sur les représentations données. Elle a encore une autre utilité : c'est de constituer à l'auteur une preuve formelle de la réception de sa pièce, la seule même qui fasse foi auprès de la Commission. A tous ces points de vue, il a donc le plus grand intérêt à s'assurer que la notification prescrite a eu lieu.

Cela ne veut pas dire cependant que les formalités qui précèdent soient nécessaires pour sauvegarder les droits de l'auteur en justice. Il restera libre de prouver la réception de sa pièce par tout document écrit, lettre, télégramme. Maintes décisions ont été rendues en ce sens (1).

Lorsqu'il s'agit simplement d'une reprise, les formalités qui précèdent n'ont plus de raison d'être : il suffit que l'auteur consente à la représentation de sa pièce. Pour les scènes de Paris ou de l'étranger, l'autorisation requise sera

(1) Voir notamment, Tribunal civil de la Seine, 27 novembre 1903, *Le Droit*, 25-26 janvier 1904.

A la suite d'un entrefilet paru dans un journal, et annonçant une nouvelle œuvre d'Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, le théâtre du Gymnase demanda au comte Prozor le privilège d'une traduction française de cette pièce. Il y eut échange de télégrammes, formant contrat. La pièce lue, la nouvelle œuvre d'Ibsen ne rencontra qu'un maigre enthousiasme chez les directeurs du Gymnase, qui se refusèrent à la jouer, alléguant qu'ils ne l'avaient pas formellement acceptée.

Le tribunal, saisi de l'affaire, jugea que l'article des traités généraux, qui prévoit le cas le plus fréquent, celui où un auteur apporte son manuscrit, n'exclut pas d'autres modes de réception; que l'article relatif à l'envoi du bulletin des pièces reçues impose une obligation au directeur, non à l'auteur; que, si le contre-seing de l'auteur sur le bulletin est prescrit, c'est dans l'intérêt du directeur, non de l'auteur. Le contrat avait donc pu se former valablement, en dehors des formes établies par la Société,

donnée par l'auteur lui-même, suivant un modèle arrêté par la Commission ; elle sera visée par l'agent général. L'autorisation ne serait pas valable si elle était donnée par un éditeur ou mandataire quelconque, auquel l'auteur aurait cédé ses droits. Il résulte, en effet, d'une décision prise par la Commission, en 1880, que les auteurs ne peuvent « donner à des intermédiaires les droits qu'ils ont abandonnés à la Commission, et confiés aux agents généraux, et qui sont la raison même de l'association » (1).

Les scènes de province, nous le savons, n'ont pas à justifier du consentement exprès de l'auteur ; elles sont tacitement autorisées à représenter les œuvres des membres de la Société, en acquittant les droits stipulés dans les actes d'engagement.

Il y a deux catégories d'œuvres qui peuvent être représentées librement dans tous les théâtres : les pièces du répertoire, et les pièces tombées dans le domaine public.

Lorsqu'une pièce a été représentée, une première fois, dans un théâtre, il était naturel d'admettre qu'elle pût y être donnée à nouveau, quand il plairait au directeur, et même que l'auteur ne pût la faire représenter ailleurs, sans susciter en quelque sorte une concurrence déloyale. Mais il importait que la Société des Auteurs limitât étroitement ce privilège, et que les directeurs ne conservassent pas inutilement, et pour un temps fort long peut-être, la jouissance exclusive d'ouvrages, dont ils s'abstiendraient de tirer parti.

Lors de la rédaction des nouveaux traités, en 1890, la Commission a établi que, pour qu'une pièce fût considérée comme étant encore au répertoire d'un établissement, il fallait qu'elle eût été donnée dix soirs de suite, dans l'espace de 365 jours. Sinon, l'auteur en reprend la libre disposition.

(1) *Annuaire 1882*, page 169.

La loi de 1866 a limité la durée du droit de propriété littéraire à cinquante ans après la mort de l'auteur. A l'expiration de ce délai, tout directeur de spectacles peut donc représenter les œuvres tombées dans le domaine public, sans avoir d'autorisation à demander, soit aux héritiers de l'auteur, soit aux agents généraux de la Société.

*
* *

Lorsqu'un directeur accepte une œuvre inédite, il se forme, entre lui et l'auteur, un contrat de représentation comportant des obligations réciproques, que la Société s'est efforcée de définir et de préciser dans ses traités.

L'auteur n'a d'autre obligation, vis-à-vis du théâtre où il est joué, que de fournir des copies des rôles, et de garantir la paisible jouissance de son œuvre. Ainsi, il ne pourrait laisser représenter sa pièce sur une autre scène de la même ville. Il n'en est pas de même pour la banlieue, à Paris. Les traités généraux contiennent à cet égard la réserve suivante :

« Les ouvrages appartenant à un théâtre de Paris pourront, sans avoir cessé de faire partie de son répertoire, être représentés sur les théâtres placés, avant et depuis l'annexion, dans le rayon de l'ancienne banlieue, sauf aux directeurs à se conformer aux délais d'usage et à obtenir le consentement des auteurs » (1).

Le théâtre, au contraire, a, vis-à-vis de l'auteur qu'il représente, de nombreuses obligations : la première, qui prime toutes les autres, c'est de le jouer, et, si possible, sans trop le faire attendre.

La jurisprudence théâtrale admettait qu'une pièce devait

(1) Délibération de l'assemblée générale du 28 mai 1868, *Annuaire 1868-1869*, pages 291 et 368.

obligatoirement, et sauf certaines dérogations d'usage, être représentée à son tour, suivant la date de sa réception.

Mais aucun délai n'était fixé. Il en résultait que les directeurs restaient libres de commander et de recevoir un grand nombre de pièces, sans être engagés à autre chose qu'à ne pas intervertir leurs rangs.

La Société des Auteurs est allée plus loin. Elle a établi, en principe, que toute pièce reçue doit être jouée dans un délai variant de quinze mois à deux ans, après sa réception. Si elle n'est pas représentée en temps voulu, le contrat est rompu de plein droit, et sans mise en demeure : une indemnité, qui varie suivant l'étendue de l'ouvrage, est acquise à l'auteur, sans autres formalités. La stipulation est parfaitement valable ; les tribunaux ne se sont jamais refusés à l'appliquer rigoureusement (1). Une offre tardive, faite en cours d'instance, ne saurait arrêter l'effet de cette clause pénale (2).

Mais le dédit convenu dispense le directeur de toute autre obligation : il ne saurait être tenu de jouer la pièce contre son gré (3). L'auteur est d'ailleurs libre, bien que ce droit lui ait été contesté, de stipuler, par convention particulière, un délai plus court, qui s'imposera de même au directeur (4). Il peut également convenir d'un dédit plus élevé que celui qui est porté au traité général.

Toutes ces précautions ont pour objet de prévenir l'encom-

(1) Cour de Paris, 26 août 1858, *Annuaire de la propriété industrielle*, 1858, page 393 ; Tribunal de commerce de la Seine, 23 juin 1863, *ibid.*, 1864, page 192 ; 13 juin 1888, *Gazette des tribunaux*, 30 juin 1888 ; Tribunal civil de la Seine, 16 février 1903, *Le Droit*, 17 avril 1903.

(2) Cour de Paris, 27 août 1861, *Annales de la propriété industrielle*, 1862, page 269.

(3) Tribunal civil de la Seine, 8 décembre 1866, *Gazette des tribunaux*, 9 décembre.

(4) Cour de Paris, 27 avril 1870, *Annales de la propriété industrielle*, 1872, page 13 ; Tribunal civil de la Seine, 2 janvier 1879, *ibid.*, 1879, page 167.

brement des manuscrits, que les directeurs acceptent souvent à la légère, sans trop se soucier des responsabilités qu'ils assument. Il faut d'ailleurs avouer qu'elles constituent pour les auteurs, au moins en ce qui concerne les grandes scènes, une menace utile, plutôt qu'une arme de combat. Beaucoup hésiteront à user des rigueurs du code théâtral, au risque de s'aliéner définitivement les sympathies d'un artiste ou d'un directeur influent.

C'est ainsi qu'on voit sortir, au bout de trois ou quatre ans, souvent bien davantage, des œuvres notoirement acceptées depuis un temps fort long. Les auteurs ont rempli toutes les formalités : ils ont parfois entre les mains des traités stipulant, en cas de retard, des indemnités énormes, auxquelles ils n'ajoutent pas plus foi que les directeurs qui les ont promises. Ils préfèrent patienter, sachant que le théâtre est à ceux qui savent attendre.

Quelquefois des motifs plausibles excuseront ces atermoiements : nécessités de mise en scène, difficultés d'interprétation. Plus souvent, la mauvaise volonté d'un directeur, guidé par son caprice, ou par l'opinion du moment, sera la cause du retard.

Ce mauvais vouloir est plus abusif encore, et plus préjudiciable à l'auteur, lorsqu'il se manifeste au cours des répétitions. Le travail préparatoire de la représentation est commencé : brusquement, le directeur renonce à risquer la partie. Lorsqu'il y a sans raison valable, interruption des répétitions pendant plus de trois mois, les traités généraux stipulent, au profit de l'auteur, une indemnité double de celle qui est prévue pour le cas précédent.

En 1901, M. Kistemaekers se prévalait de cette disposition. Il portait plainte contre M^{me} Sarah Bernhardt qui avait arrêté, sans motif plausible, les répétitions de sa pièce *Marthe*.

En vain la grande artiste prétendit-elle voir, dans les hommages dont l'auteur l'avait entourée, à son départ pour l'Italie, dans un bouquet de fleurs qu'il lui avait adressé, un consentement tacite à cette interruption : elle fut condamnée à lui payer 6,000 francs de dommages-intérêts (1).

Même conflit en 1904, entre M. Jean Aicard et M. Franck, directeur du Gymnase, à propos d'une pièce en quatre actes, *Benjamine*, dont M^{me} Le Bargy devait être la principale interprète. L'artiste se refusa, pour des considérations d'ordre personnel, à jouer dans la pièce. Le directeur alléguait inutilement qu'il ne pouvait être responsable de cette défaillance, que l'auteur se trouvait en présence d'un cas de force majeure. Il dut verser un dédit de 10,000 francs, stipulé par convention particulière (2).

Qu'advient-il des pièces reçues dans un théâtre, quand l'établissement change de direction ? Les manuscrits sont-ils rendus aux intéressés, ou le nouvel occupant est-il tenu de monter les pièces en souffrance, quelles que soient ses convenances particulières ? La question était discutée : la jurisprudence inclinait cependant à décider, qu'en l'absence d'une clause insérée dans l'acte de cession, en faveur des auteurs intéressés, le nouveau directeur n'était pas obligé de les jouer. De fait, quand on achète une maison, un terrain, on n'a pas l'habitude de prendre à son compte les dettes personnelles de son vendeur.

La Société s'est émue de cette situation. L'auteur, en plus de sa pièce, a dû faire souvent de longues et laborieuses démarches pour la faire accepter : peut-être a-t-il escompté les recettes à venir ; va-t-il échouer, au moment d'entrer au

(1) Cour de Paris, 31 octobre 1901, *Gazette des tribunaux*, 17 novembre 1901.

(2) Tribunal de commerce de la Seine, 9 novembre 1904, *Le Droit*, 15 décembre 1904.

port ? La Société a préféré imposer au nouveau directeur les choix de l'ancien. Sans doute, elle n'a pas dit que les manuscrits devaient être assimilés à des immeubles par destination, qu'en achetant le local, on achetait aussi les cartons. Mais, par une clause de ses traités, elle a imposé aux directeurs l'obligation d'exécuter les engagements pris par leurs prédécesseurs. Pour se soustraire à cette clause, ils ne pourraient objecter leur ignorance, ou des conventions contraires (1).

Cette solution est légale, avantageuse aux auteurs : elle peut paraître moins agréable aux directeurs, qui recueilleront ainsi des successions obérées, et seront parfois obligés de monter des pièces qui choquent leur goût, leurs préférences artistiques.

La règle souffre d'ailleurs des exceptions. Il y a quelques années, M. Guitry, succédant à M. Gémier, au théâtre de la Renaissance, rendait aux auteurs, par autorisation spéciale de la Commission, toutes les pièces reçues par son prédécesseur.

Peu de temps après, M. Antoine, qui venait au théâtre de l'Odéon, avec un programme tout nouveau, se voyait condamner à faire honneur à la signature de M. Ginisty.

*
* *

Lorsqu'un directeur a accepté de monter une pièce, il devient l'associé naturel de l'auteur ; tous deux collaborent à une œuvre commune, également préoccupés de mettre l'ouvrage en valeur, et d'en assurer le succès. Normalement, il ne s'élèvera pas de difficultés, entre l'administration du théâtre et l'auteur : cependant il se pourra que le directeur

(1) Paris, 23 décembre 1887, *Dalloz*, *Pandectes*, 89, 2, 109.

ne joue une pièce qu'à contre-cœur, désireux seulement de s'acquitter d'une obligation, sans risquer une mise trop importante, ou qu'il veuille imposer aveuglément ses volontés à l'auteur. La Société s'est efforcée de définir les devoirs du directeur, de telle sorte que l'auteur ait toujours le dernier mot, dans la direction artistique de l'entreprise.

Parfois, la pièce nécessitera des frais spéciaux de mise en scène, ou le concours de certains artistes paraîtra nécessaire : il faudra faire des engagements, en dehors de la troupe ordinaire du théâtre : que d'œuvres, aujourd'hui, sont mises à la scène, sous condition expresse que tel artiste y figurera, quand elles ne sont pas faites exclusivement pour lui. Ces cas particuliers nécessiteront des conventions spéciales entre les parties en cause : les traités généraux ne pouvaient obliger les administrations théâtrales à subir, à cet égard, les exigences de l'auteur, quelque justifiées qu'elles pussent paraître.

Les traités généraux réservent aux auteurs la distribution des rôles, en premier et en double. Si cette distribution présente quelque difficulté pour l'administration du théâtre, ils s'entendront avec elle à l'amiable; si l'entente est impossible, ils nommeront des arbitres. Lorsqu'il est nécessaire, par la suite, de faire une autre distribution, l'administration doit se concerter avec les auteurs. Au cas où elle contreviendrait à l'une quelconque des obligations qui lui sont imposées à cet égard, l'auteur, aux termes des traités, pourrait retirer sa pièce, et recevrait en outre une indemnité.

L'auteur a le droit d'assister aux répétitions de sa pièce, pour surveiller le travail des artistes : c'est même pour lui un devoir, sinon une obligation. Nul autre ne peut d'ailleurs y être admis, sans le double consentement de l'auteur et de l'administration. Cette dernière clause a été introduite

en 1890, à la suite d'un conflit survenu entre la Société et le directeur de l'Ambigu, qui avait imaginé de distribuer dans le public des cartes permanentes, donnant droit d'entrée à toutes les répétitions. Cette combinaison ingénieuse, dont on use couramment dans certains music-halls, parut préjudiciable au travail de mise au point qui s'accomplit pendant les répétitions. La Société crut devoir l'interdire en principe.

L'auteur a de même le droit d'assister, sur la scène, à toutes les représentations qui sont données de sa pièce. Jusqu'à la fin, il doit être maître de la direction artistique de l'interprétation.

*
* *

La principale obligation qui s'impose au directeur est de rémunérer l'auteur. La rétribution allouée comprend ce qu'on appelle communément, au sens restreint du mot, les droits d'auteur, c'est-à-dire un prélèvement effectué chaque soir sur la recette ; elle comprend aussi un certain nombre de billets, délivrés à l'auteur, pour chaque représentation de sa pièce.

Un auteur joué dans un théâtre a droit, en outre, à une ou plusieurs entrées dans cet établissement, valables pour une certaine durée. Le nombre et la durée de validité de ces entrées, qui varient, suivant le nombre et l'étendue des œuvres du même auteur représentées sur la même scène, sont déterminés par les traités généraux. Bien qu'on le comprenne parfois dans les droits d'auteur, cet avantage, qui était déjà prévu dans les plus anciens règlements faits pour la Comédie-Française ou l'Opéra, doit être considéré plutôt comme un acte de simple courtoisie.

L'achat de manuscrits, qui était de règle du temps de Corneille, est aujourd'hui défendu par la Société. Ce mode

de paiement était en effet un procédé trop facile d'exploitation des auteurs. Le directeur qui achèterait, ou ferait acheter par un intermédiaire, une œuvre ancienne ou moderne, serait passible d'une amende (1).

Les droits en argent perçus par la Société consistent toujours en une part prélevée chaque soir sur la recette brute, et portant sur tous les éléments de recette assujettis au droit des pauvres. Dans le cas où cet impôt serait supprimé, ou exercé dans des bureaux séparés, la part des auteurs serait augmentée d'un dixième.

Les droits d'auteur sont parfois fixes, mais généralement proportionnels à la recette.

Les théâtres de Paris sont tous aujourd'hui soumis au droit proportionnel.

Jusqu'en 1870, l'Opéra faisait exception. Un décret du 10 décembre 1860 fixait les droits d'auteur à 500 francs par soirée. Lorsque ce théâtre cessa d'être soumis, dans son administration intérieure, aux décisions de l'autorité, la Société s'empessa, dans le traité qu'elle imposa à cet établissement, de stipuler un tant pour cent sur les recettes.

Théoriquement, tout au moins, les prélèvements de la Société dans les différents théâtres sont très variables. Pour les établir, celle-ci doit en effet tenir compte d'un grand nombre de données : situation, importance du théâtre, charges financières, affluence du public, prix des places. En pratique, les variations ne sont pas aussi sensibles qu'on pourrait le supposer, car la Société a une tendance très naturelle à établir certaines moyennes, assez élevées, de façon à exiger tout ce qu'elle peut raisonnablement obtenir.

(1) Tribunal civil de la Seine, 27 août 1869, *Gazette des Tribunaux*, 28 août 1869.

Dans les théâtres de Paris, le taux de la perception oscille entre 8 et 15 0/0.

Les auteurs sont particulièrement favorisés au Théâtre-Français, le seul qui leur paie 15 0/0, en vertu du règlement du 18 novembre 1859, qui régit cette scène. Mais il faut remarquer que la Comédie-Française, dont la situation est d'ailleurs spécialement prospère, ne verse, à la différence de tous les autres théâtres — sauf l'Odéon — aucune redevance sur le domaine public, qu'elle est chargée de faire valoir. C'est là un privilège important.

La plupart des grandes scènes de Paris versent 12 0/0 à la Société des Auteurs ; il en est ainsi de l'Odéon, du Vaudeville, du Gymnase, des Variétés, des Nouveautés, du Théâtre-Antoine.

Les théâtres à spectacle, tels que la Porte-Saint-Martin, la Gaité, ne paient que 10 0/0 : les scènes à grand spectacle (Châtelet, Opéra), 8 0/0.

Malgré les fortes recettes que réalise l'Opéra (en moyenne de 15 à 22,000 francs), il a grand'peine, même avec l'appoint de la subvention dont il bénéficie, à couvrir ses frais, qui sont énormes. Cela n'empêche pas d'ailleurs l'auteur d'y réaliser — avec le 8 0/0 — des bénéfices plus considérables que partout ailleurs.

Les théâtres des boulevards extérieurs ne versent également que 8 0/0 à la Société.

En province, ainsi que dans les pays de langue française et dans les colonies, les droits d'auteur varient entre 3 et 6 0/0. Ils sont généralement établis à 5 ou 6 0/0. Les pièces de création récente sont exceptées de la loi commune : les nouveautés de la capitale ne s'obtiennent qu'à un prix beaucoup plus fort, sans compter la prime exigée souvent au profit du directeur qui la détient dans son répertoire.

A l'origine, les music-halls et cafés-concerts de Paris payaient seulement, par abonnement mensuel, un droit fixe, d'ailleurs fort minime. En 1869, l'Eldorado versait dix francs par soirée à la Société, l'Alcazar vingt. Encore versaient-ils de fort mauvaise grâce. Ils ne tardèrent pas à perdre ce privilège, que rien ne justifiait, et furent soumis progressivement au droit proportionnel. Mais la Société des Auteurs devait se garder d'établir un tarif trop élevé, si elle ne voulait pas contrarier les perceptions faites, d'autre part, dans ces établissements, par la Société des Compositeurs de musique, pour les chansonnettes et saynètes. Aussi fut-il stipulé que le droit perçu serait réduit à 2 1/2 0/0, quand le programme ne comprendrait qu'un acte ou deux tableaux du répertoire de la Société dramatique, à 5 0/0, pour deux actes ou quatre tableaux, à 7 1/2 0/0, pour trois actes ou six tableaux : il serait de 10 0/0, pour quatre actes et au-dessus.

Les directeurs de cafés-concerts s'efforcèrent d'échapper à l'application de ces règles, en affichant, comme pièces en deux tableaux, des pièces qui avaient au moins la valeur de deux actes.

Aussi fallut-il spécifier que les tableaux qui seraient séparés par le baisser du rideau, ou pour lesquels le décor aurait été changé, ceux enfin dont la durée excéderait quarante minutes de spectacle, seraient comptés comme deux actes séparés (1).

On a reproché à la Société des Auteurs son attitude vis-à-vis des cafés-concerts, l'accusant d'une indulgence coupable à leur endroit.

« Que l'Odéon fasse précéder une pièce d'une causerie et paye un conférencier célèbre, écrit M. Forest, la Société des

(1) Assemblée générale du 3 mai 1893, *Annuaire 1893*, page 552.

Auteurs applique son tarif maximum. Que la Scala fasse précéder la *Revue à Poivre*, et surtout à *gros sel*, de quelques gargouillades pornographiques, la Société des Auteurs, saisie de respect, réduit le taux de sa perception » (1).

L'auteur de l'article néglige de dire que ces gargouillades sont imposées par la maison d'en face, par la Société des Compositeurs de musique. La Société des Auteurs ne pouvait faire peser, sur les cafés-concerts, des charges plus lourdes, sans risquer de susciter, entre les deux associations un nouveau conflit plus violent, et de pousser les directeurs de ces établissements à s'affranchir de l'un de ces deux jongs, peut-être des deux.

Cela est si vrai, que, loin de pouvoir imposer davantage les music-halls, la Société des Auteurs a dû songer, dans ces derniers temps, à restreindre ses prélèvements.

Elle s'est inquiétée du taux exagéré auquel étaient soumis ces établissements, qui, par suite de leur double traité avec la Société dramatique et la Société lyrique, arrivaient parfois à payer 16 0/0 par soirée, prix évidemment excessif. Une sous-commission, nommée en 1905, a travaillé à établir une unification telle, que les droits versés par ces établissements aux auteurs ne dépassent pas 12 0/0 par soirée.

La prospérité des music-halls dont M. Forest semblait rendre la Société des Auteurs responsable, tient, au reste, à des causes générales, qui échappent à l'influence de l'association. Cette influence fût-elle possible, qu'il ne lui appartien-drait pas de témoigner, dans ses traités, sa sympathie pour certains genres de spectacles, son antipathie pour d'autres. Son rôle n'est pas de favoriser certaines scènes, en désar-

(1) *Le Monopole des Auteurs et l'avenir de notre art dramatique*, page 30, extrait de *La Revue* des 15 juin et 4^{er} juillet 1904.

mant les autres par des tarifs prohibitifs, mais seulement de prélever, dans tous, la part équitable des auteurs.

Lorsqu'un spectacle comprend la représentation de plusieurs œuvres, les traités généraux arrêtent la répartition des droits entre les auteurs intéressés, suivant l'étendue des diverses œuvres. Rappelons qu'en vertu d'une décision prise en 1894 par la Commission, et qui est loin d'être à l'abri de toute critique, les levers de rideau, dans les théâtres de boulevard, ne rapportent qu'un droit de 1 0/0, avec maximum de 10 francs par soirée.

Au cas où un spectacle comporte la représentation de plus de quatre pièces, il est perçu pour chaque pièce en plus, un droit égal au quart des droits portés au traité.

Les droits d'auteur sont dus pour toute représentation, de quelque nature qu'elle soit, qu'il s'agisse de représentations extraordinaires, de spectacles de bienfaisance, ou à bénéfice, ou de soirées de gala, que les prix habituels du théâtre soient réduits ou augmentés. Cela veut dire seulement que la Société des Auteurs entend faire la charité par elle-même ; car, dans bien des cas, les auteurs renonceront spontanément à tout ou partie des droits qui leur reviennent.

Mais ils veulent rester maîtres de leurs générosités : cette précaution est particulièrement nécessaire, en un temps où l'on fait le plus étrange abus des représentations à bénéfice. C'est une politesse qu'on prodigue à la légère, sans se préoccuper, ni de la fatigue des artistes, auxquels on fait appel, ni des intérêts des auteurs, dont on réquisitionne gratuitement les œuvres (1).

(1) Citons cette plaisante circulaire due à la verve de M. Courteline, lassé des charités auxquelles on l'obligeait :

*
* *

Le nombre et la qualité des billets qui sont dus à l'auteur, pour chaque représentation de sa pièce, sont déterminés dans un tableau annexé aux traités généraux. Dans les principaux théâtres de Paris, il en est délivré, tous les soirs, à l'auteur, pour une valeur d'environ 100 francs. Le nombre en est triplé pour les deux premières représentations. Les porteurs de ces billets doivent être placés dans les mêmes conditions que les porteurs de places achetées aux guichets.

Dans les théâtres de quartier, à Paris, on ne délivre pas de billets d'auteur ; mais la Commission exige, par contre, un minimum de droits pour l'auteur, quelles que soient les recettes de la soirée.

Quatre billets d'auteur sont obligatoirement délivrés, tous les soirs, dans toutes les scènes de province ; mais ils sont vendus au profit des correspondants de la Société, dont ils constituent la rémunération.

Le principe de ce supplément de rétribution alloué à l'auteur est malaisément justifiable. Sans doute, on com-

CABINET DE M. COURTELINE

Paris, le 4 novembre 1902.

*Service des Abandons
de droits*

Monsieur,

En réponse à la lettre par laquelle vous voulez bien me demander l'abandon des droits me revenant sur la représentation du *Client sérieux* donnée le 2 courant à la salle Wagram, j'ai l'honneur de vous informer qu'il m'est impossible, à mon grand regret, de donner suite à votre requête.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations empressées.

Pour M. Courteline,

Le Directeur du service des abandons de droits,
GRIAGOU.

Total des abandons de droits consentis par M. Courteline au 1^{er} janvier 1901 :
2,232 francs.

prendrait sans peine que l'auteur pût donner accès à ses amis, aux représentations de sa pièce, qu'il eût le droit de disposer à cet effet d'un certain nombre d'entrées. Mais le nombre des billets qui lui sont remis est hors de proportion avec ce désir fort légitime : les places ainsi délivrées seront donc vendues, et constitueront, pour l'intéressé, un bénéfice complémentaire. Ne serait-il pas plus simple, plus digne de la part des écrivains, d'augmenter franchement les droits en argent, si vraiment ils les trouvent insuffisants, plutôt que de les accroître, par un moyen détourné ?

La combinaison se justifie encore moins, si, du principe, on passe à la pratique. L'auteur reçoit, pour chaque soirée, un certain nombre de places. Mais il faut qu'il s'en défasse, qu'il trouve acquéreur. A qui les vendre ? Le voilà bien embarrassé. La Société le fut également, et les décisions successives prises par les commissions nous montrent leurs incertitudes.

Le premier geste de l'auteur fut de les rendre au directeur qui les lui offrait — moyennant finances, bien entendu. Ainsi le chèque, tiré par l'auteur sur son directeur, ne faisait pas un long voyage : il revenait de suite à celui qui l'avait émis. Spectacle assurément comique ; peu édifiant d'ailleurs, car l'administration rachetait, pour un morceau de pain, ce qui avait une valeur assez considérable.

La Société crut devoir se défendre contre ces ventes au rabais, d'abord en fixant un prix minimum pour cette rétrocession, puis en interdisant, d'une façon absolue, le rachat par les directeurs ou leurs employés (1). A qui céder les billets d'auteur ? Un intermédiaire s'offrit : une agence, située à quelques pas des locaux de la Société, et qui, si elle

(1) Voir les séances de la Commission du 11 juin 1880, du 18 février 1881, *Annuaire*, 1882, pages 167 et 168.

n'en est pas une annexe, comme on l'a dit, est du moins une maison voisine, qui sollicite l'auteur en peine.

Cette maison est actuellement en relation avec tous les auteurs de la capitale : son monopole, s'il n'est pas, comme celui de la Société, défendu par des clauses sévères, n'en est pas moins établi. Tout dramaturge, dès sa première pièce jouée, se présente à la Société : en sortant, il se rend à l'agence qui prendra ses billets — s'il n'y est pas allé auparavant.

L'agence achètera les 100 francs de billets contre 50 francs, qu'elle remettra à l'auteur. Les places seront vendues directement au public, en dehors, et en face même des bureaux officiels du théâtre, par la horde des marchands, qui assaillent le passant, au cri traditionnel : « Moins cher qu'au bureau ! » : cela, sous les yeux de l'administration théâtrale, impuissante à protester la signature qu'elle-même a apposée sur les coupons.

Situation anormale et choquante, dont tout le monde souffre : le théâtre, qui est amené à installer à ses portes une concurrence officieuse et dangereuse ; les auteurs, qui entretiennent inutilement ces intermédiaires, et dont l'œuvre est parfois dépréciée par le prix dérisoire auquel tombent ces billets — car les écarts du prix de vente sont comme une mercuriale du succès de la pièce — le public, enfin, qui s'irrite sourdement des rabais qu'il entend offrir autour de lui, et qui, parfois, en cas de grand succès, est livré sans défense à des intermédiaires, qui lui font payer cher la chance d'avoir un fauteuil. Les administrations théâtrales sont également lésées par ces trafics : mais elles sont impuissantes à les entraver. Un jour, le directeur de l'Opéra-Comique prit sur lui de refuser au contrôle des personnes, munies de billets achetés chez un intermédiaire,

Assigné en justice de paix, il invoqua le préjudice que de telles combinaisons lui faisaient subir, ainsi que les ordonnances de police interdisant le commerce des billets de théâtre. Il ne laissa pas d'être condamné à restitution (1).

Sans doute, les marchands ne vendent pas seulement les billets d'auteur : d'autres places sont souvent mises en circulation par le théâtre lui-même, qui, dans les moments de gêne, concède à des prêteurs un certain nombre de coupons, pour chaque représentation. C'est l'administration qui est en faute ici, et non plus la Société. Mais la situation n'est pas la même dans les deux cas : une administration, qui traverse une crise financière, est excusable de recourir, momentanément, à un procédé, qui est injustifiable, lorsqu'il devient, pour les auteurs, un subterfuge parfaitement inutile. Que la Société des Auteurs donne l'exemple, et supprime, en ce qui la concerne, un abus fâcheux ; elle aura beau jeu, après cela, à démontrer que le mal vient surtout du théâtre lui-même, et, au besoin, elle pourra y remédier par une clause insérée dans ses traités. Son pouvoir n'est-il pas, de ce côté, presque illimité ?

Mais elle montre, au contraire, en cette matière une obstination, que ne sauraient légitimer les services individuels, et d'un ordre plus intime, que l'agence en question a rendus, et rend encore à beaucoup d'écrivains. N'a-t-elle pas été jusqu'à repousser l'offre qui lui fut faite récemment par un théâtre, de payer directement aux auteurs 100 francs, au lieu des 50 qu'ils obtiennent, et de débarrasser les abords de la salle des trafiquants importuns ? Il est vrai que cette administration, représentée par M^{me} Sarah Bernhardt, prit sur elle, un jour, de s'affranchir de ce tribut humiliant ;

(1) *Gazette des tribunaux*, 15 novembre et 23 décembre 1903.

elle traita directement avec un auteur, et lui racheta ses billets : la Société s'inclina devant le fait accompli.

Ajoutons que le conseil municipal de Paris s'est ému dernièrement de cette situation ; il recherche actuellement les moyens de couper court au trafic des billets.

La Société des Auteurs a été beaucoup plus loin, en une matière où elle semble avoir pris ouvertement parti contre la loi. Dans le régime auquel est soumis actuellement le droit d'auteur, et qui date de 1866, l'écrivain jouit, jusqu'à sa mort, du revenu de ses œuvres ; après lui, ses héritiers ou ayants droit en jouissent pendant cinquante ans. Cette législation paraît des plus libérales, quand on la rapproche du privilège reconnu aux inventeurs, dans le domaine industriel, et qui n'a jamais effet au delà de quinze ans.

La Société des Auteurs a jugé pourtant cette survivance insuffisante : de par sa volonté, les droits des héritiers directs ne se prescrivent pas : lorsque la descendance directe s'est éteinte, elle se présente à sa place pour recueillir la succession.

Les membres de la Société profitèrent d'abord individuellement de cette vocation successorale de l'association. Dans le traité conclu, en 1838, avec le Gymnase, il était porté, en premier lieu, que les droits des héritiers ne se prescriraient plus ; d'autre part, que, lorsqu'un spectacle réunirait des œuvres modernes, et des œuvres tombées dans le domaine public, les auteurs auraient, en plus de leur part ordinaire, un quart de la recette.

Bientôt, la Société se substitue à ses membres. En 1840, dans son traité avec M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, la Commission stipule, pour les pièces du domaine public, le versement à la caisse sociale d'un quart des droits dus aux auteurs vivants.

En 1856, elle est plus exigeante. Elle demande à M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, de renoncer entièrement à la gratuité sur le domaine public ; M. Carvalho, « convaincu, dit le texte officiel de la convention, de l'équité et de la convenance de cette demande », signe l'accord suivant :

« Toutes les fois que, dans la composition du spectacle, il entrera un ou plusieurs ouvrages, dits du domaine public, les agents généraux de MM. les Auteurs percevront, sur la recette, une somme égale au droit qui serait alloué sur ces ouvrages, s'ils appartenait à des auteurs vivants.

Ces droits seront remis aux héritiers en ligne directe, s'il en existe ; à défaut, ils seront versés à la caisse de secours des auteurs » (1).

L'obligation imposée au Théâtre-Lyrique fut bientôt étendue aux autres scènes ; le 24 juillet 1874, la Société décréta que les agents généraux prélèveraient, pour les œuvres du domaine public, le même nombre de billets que pour les pièces modernes.

Tous les traités concernant les théâtres de Paris portent aujourd'hui la clause suivante :

« La part proportionnelle des auteurs est fixée à ... 0/0 sur la recette brute, quelle que soit la composition du spectacle... Il est expressément convenu que la part proportionnelle ci-dessus fixée y est stipulée à forfait, et appartiendra exclusivement et intégralement aux membres de la Société des Auteurs, quelle que soit la composition du spectacle, et quand bien même ce spectacle se composerait, en tout ou en partie, d'œuvres dites du domaine public... Il en sera de même en ce qui concerne le droit des billets... ».

(1) *Annuaire 1869*, p. 339, en note.

Dans la convention intervenue avec M. Carvalho, la Commission se justifiait de cette innovation, déclarant s'être abstenue jusqu'alors d'élever le taux de sa perception au Théâtre-Lyrique, en considération de la réforme qu'elle comptait réaliser au sujet du domaine public. Explication peu probante. Si la Commission avait négligé jusque-là d'augmenter les droits d'auteur, soit au Théâtre-Lyrique, soit ailleurs, c'est sans doute qu'elle n'avait pas cru pouvoir le faire, sans se heurter à des protestations trop vives. Aurait-elle attendu sans cela si longtemps, pour réformer une législation insuffisamment favorable aux écrivains, alors que les lois antérieures à la loi de 1854 limitaient plus étroitement encore le droit de propriété littéraire ? Non ; mais, alors, la Société, surveillée par ses adversaires, malmenée parfois devant les tribunaux, n'avait pas voulu revendiquer des successions aussi douteuses. Elle n'avait dévoilé ses prétentions, que du jour où elle s'était crue assez forte pour vaincre toute résistance.

Cependant la décision prise par la Commission était empreinte d'une apparente générosité : prolonger les droits des héritiers, et, lorsque ceux-ci ont disparu, leur substituer une caisse de secours, ouverte aux écrivains « qui n'ont laissé à leur famille qu'un nom dont le public se souvient, et une misère qui l'indigne », n'était-ce pas, malgré tout, un beau geste ? Assurément, et l'on serait presque tenté de penser que les directeurs auraient dû le faire d'eux-mêmes : en faisant ce geste à leur place, la Commission, à l'entendre, accomplissait un devoir, un devoir de conscience, sinon de simple équité :

« Il est du devoir rigoureux de la Commission, disait-on, d'assurer, par tous les moyens possibles, la perpétuité de la propriété littéraire, aux héritiers des auteurs dramatiques,

et de ne pas souffrir que leurs œuvres soient, même à défaut d'héritiers, une proie abandonnée, à titre gratuit, au premier occupant » (1).

Les premiers occupants, c'étaient les directeurs, exploitant à leur profit le domaine public littéraire, sans justifier d'une concession de la Société. C'est tout au plus si on n'assimilait pas cet enrichissement à un vol, et si on n'exerçait pas sur eux des reprises, au nom des littérateurs morts à l'hôpital.

De quel droit pourtant la Société réglementait-elle l'aptitude de certains héritiers — les héritiers directs — à encaisser, au delà du terme légal, les droits des écrivains décédés ? De quel droit percevait-elle, au profit de sa caisse de secours, une redevance sur des œuvres qui, théoriquement, n'étaient plus productives ? C'est non seulement pour la Société, lorsque les fonds sont versés à sa caisse de secours, un enrichissement sans cause, puisque rien ne permet de présumer que les auteurs décédés aient voulu qu'elle leur succédât ; mais c'est en tout cas, et quelle que soit la destination de cet argent, une violation, ou du moins une atteinte grave portée à une loi d'ordre public. Aussi les protestations ne tardèrent-elles pas à se faire entendre.

*
* *

La Société des Auteurs a tenu, à l'origine, à remplir dignement la mission, qu'elle se donnait, de faire revivre les droits reconnus aux héritiers directs. Elle ne fit pas de différence, à ce point de vue, entre les écrivains, qu'ils fussent affiliés ou non à l'association, qu'ils fussent Français ou étrangers.

Aussi un de ses premiers actes fut-il de faire parvenir aux héritiers de Weber et de Mozart les droits pré-

(1) *Annuaire 1869*, page 340, en note.

levés sur les représentations des œuvres des deux compositeurs. Deux membres de la Société, MM. Choler et Siraudin, protestèrent contre cette décision, approuvée par un vote de l'Assemblée générale; ils alléguaient, non pas qu'une semblable décision fût contraire à l'ordre public, mais seulement qu'elle fût en opposition avec l'acte social; prenant texte de l'article 20 des statuts, d'après lequel les agents généraux ne peuvent percevoir que pour le compte des membres associés, ils prétendaient contraindre la Commission à faire état, dans l'actif de la Société, des sommes versées à des personnes étrangères au syndicat.

Ainsi trois parties se rencontraient pour se disputer les droits en litige : M. Carvalho, tout prêt à déchirer son traité, et à se déclarer héritier de Weber et Mozart; Choler et Siraudin, comme membres de la Société; et la Société elle-même, au nom de sa caisse de secours (1).

On peut se demander à laquelle de ces parties les compositeurs disparus auraient entendu léguer leurs droits.

Les protestataires n'obtinrent pas gain de cause devant le tribunal de la Seine. Il fut jugé — fort judicieusement d'ailleurs — que si, en principe, la perception effectuée par les agents généraux avait été limitée aux seuls écrivains affiliés à l'association, une dérogation à cette règle, consentie par tous, avait été faite en faveur des héritiers des auteurs morts; qu'en tout cas, et en admettant même qu'une telle extension fût contraire aux statuts, elle ne saurait ouvrir aux associés aucun droit de répétition sur des sommes qui auraient été indûment perçues, et qui ne pouvaient compter dès lors dans l'actif social (2).

(1) Voir le rapport de M. Mélesville, président de la Commission, à l'Assemblée générale du 24 novembre 1858, Bibliothèque de la Ville, 12,6371.

(2) Tribunal civil de la Seine, *Gazette des tribunaux*, et *Le Droit*, 6 février 1859.

La question fut plus franchement posée, quelque temps après. Le réclamant était encore un sociétaire, lésé dans ses intérêts particuliers par la règle nouvelle.

La Commission avait dû prévoir le cas fréquent où une œuvre ancienne reparait sur l'affiche, plus ou moins remaniée par un auteur moderne.

« Considérant que tout auteur, qui va spontanément demander à l'ancien répertoire une pièce acceptée depuis longtemps, un titre consacré, les chances plus assurées d'un succès, ne peut évaluer le secours qui lui est ainsi apporté au-dessous de la part d'un collaborateur » (1), elle avait établi que les droits prélevés seraient, en ce cas, partagés par moitié entre les héritiers de l'auteur primitif ou la caisse de secours, et l'auteur moderne.

Décision fort équitable, du moment où l'on admet le principe d'une perception sur les œuvres tombées dans le domaine public. Car elle était de nature à refroidir l'ardeur des écrivains peu scrupuleux qui, souvent, dans l'espérance d'un gain sérieux, se contentent de démarquer les œuvres anciennes.

Conformément à cette règle, MM. Jules Barbier et Michel Carré, auteurs d'un opéra, *les Noces de Figaro*, imité de Beaumarchais, n'eurent chacun que 3 0/0 des droits perçus, le surplus demeurant dans la caisse de la Société, héritière, en l'occurrence, de Beaumarchais. La Société héritant de Beaumarchais, c'était un résultat qu'il n'aurait pu prévoir.

M. Michel Carré se tint pour satisfait. M. Jules Barbier réclama, s'irritant d'être réduit à la portion congrue.

M^e Chaudey plaida sa cause en justice, invoquant les

(1) *Annuaire 1869, ibid.*

considérations d'ordre public qui avaient déterminé le législateur à limiter la durée du droit d'auteur.

M. Pinard, dans les conclusions qu'il déposa au nom du ministère public, soutint au contraire les prétentions de la Commission.

Sans doute, il accordait que la loi qui réduisait à un certain nombre d'années le privilège accordé à l'écrivain sur son œuvre, fût une loi d'ordre public, qu'aucun contrat particulier ne pouvait enfreindre. Aussi le littérateur qui donnerait son livre à un éditeur, le dramaturge qui livrerait sa pièce à un directeur, à la condition qu'il lui fût versé des droits au delà du terme légal, feraient-ils une convention nulle, parce que, ce délai écoulé, ils disposeraient d'une chose inaliénable.

Mais la Société des Auteurs, d'après le représentant du ministère public, ne vend jamais qu'une chose parfaitement aliénable, le répertoire des auteurs vivants. Le seul élément du contrat qui varie, c'est le prix exigé, et la Société est libre de le fixer à son gré. Elle pourrait demander aux théâtres une redevance de 24 0/0 sur toutes les recettes ; elle pourrait aussi exiger 18 0/0, quand le spectacle comportera des pièces nouvelles, et 6 0/0, dans le cas contraire. Le contrat n'est-il pas valable, que les 6 0/0 soient prélevés sur la recette fournie par les pièces nouvelles, ou par les pièces du domaine public ? Rien n'est changé, ni dans l'objet de la vente, ni dans la capacité des contractants. Il en sera de même, lorsque la Société, comme elle a coutume de le faire, fixe indifféremment à 12 0/0 les droits exigibles, quelle que soit la composition du spectacle.

Le domaine public n'est pas en effet l'objet de la vente. « Le directeur le fait jouer sans subir la loi de personne, à sa guise, quand il le veut, comme il le veut, sans payer, aux

héritiers des auteurs, aujourd'hui dépossédés, une rétribution qu'il ne doit pas, et sans leur demander une autorisation dont il n'a pas besoin. Seulement, sur le profit qu'il retire de la représentation de ce domaine public, il fait un prélèvement, pour payer à la Société des Auteurs ces pièces nouvelles, que nul ne l'oblige à prendre, mais au succès desquelles il croit liée la fortune de son théâtre. N'est-il pas libre de disposer comme il l'entend de toutes les recettes que lui donnent toutes ces représentations ? Ne peut-il pas acheter une œuvre nouvelle, avec le produit d'une œuvre ancienne ? »

Théorie ingénieuse, peut-être trop. Elle devint la réponse ordinaire de la Société aux critiques qu'on lui fit au sujet du domaine public. Il n'est pas besoin d'un long examen, pour découvrir la fragilité de cette argumentation. La Société des Auteurs, prétend-on, pourrait demander aux directeurs de théâtre 24 0/0, lorsqu'on joue des pièces nouvelles. Elle préfère leur demander 12 0/0 en tout cas. C'est son droit. Elle traite par abonnement, au lieu de traiter par représentation. Les directeurs, loin de se plaindre, s'en devraient féliciter.

Non, la Société ne pourrait pas demander 24 0/0 sur les pièces nouvelles. Car peut-être les théâtres lui fermentaient-ils plutôt leurs portes. Elle traite, dit-on, par abonnement : ses prix sont modérés, pour les œuvres modernes, parce qu'elle se rattrape sur les œuvres anciennes. Singulière mansuétude, grâce à laquelle les vivants se défendent contre les morts, et touchent à leur place.

Etrange abonnement ! Pourquoi la Société, qui se prémunit contre le domaine public, ne s'assure-t-elle pas également contre le chômage ? Il ne tient qu'à elle de déclarer que si ses tarifs sont si modestes, c'est qu'ils s'appliquent

aussi aux jours de relâche, à la morte-saison des mois d'été. Les directeurs acceptèrent cette clause, comme ils ont accepté toutes celles qu'on a voulu leur imposer.

Il y a plus : un tel abonnement est contraire, aussi bien à l'esprit des statuts de la Société, qu'aux termes de ses traités. Les agents généraux, d'après l'acte social, n'opèrent de prélèvement sur les recettes qu'au nom des auteurs. L'article même des traités qui règle la perception sur le domaine public porte :

« La part proportionnelle des auteurs est fixée à ... 0/0 de la recette brute, quelle que soit la composition du spectacle ».

Il n'y a donc rétribution que sur un spectacle déterminé, et cette rétribution représente la part de l'auteur. De quel droit la Société vient-elle réclamer cette part, soit pour des héritiers, soit pour elle-même, alors que personne n'a qualité pour se l'approprier? Car, on a beau torturer, pour les besoins de la cause, les principes du droit et de l'équité, on ne voit pas pourquoi Molière lui appartient plus qu'au premier venu.

Et quand bien même les statuts de la Société, les traités qu'elle conclut, seraient modifiés de façon à faire apparaître, comme une allocation forfaitaire, ce qui est en réalité une rétribution journalière et proportionnelle, croit-on qu'il suffirait d'un subterfuge aussi simple, pour légitimer une perception aussi aventureuse? Il serait vraiment trop facile d'éluder une législation.

Si critiquable que fût la thèse de la Société, le tribunal l'accepta, et rejeta la demande de Barbier. Il estima que les exigences de l'association n'avaient rien, « quand on en pénètre les causes, qui soit une dérogation à la loi et à l'ordre public, et que la répartition des droits des auteurs

vivants sur tous les ouvrages anciens et modernes composant le spectacle n'a rien que de licite ».

Barbier s'éleva contre cette décision, mais il ne fut pas plus heureux en appel (1).

*
* *

La question s'est posée à nouveau, en 1904, d'une façon incidente, non pour la Société des Auteurs dramatiques, mais pour sa voisine, la Société lyrique. Parmi divers griefs dont M. Wiernsberger, membre de cette association, avait cru devoir saisir les tribunaux, il s'était attaqué à une clause, introduite depuis peu dans les traités généraux, au sujet des œuvres du domaine public. La Société lyrique ne rencontra pas, auprès de ses juges, la même indulgence dont avait bénéficié son aînée ; elle fut condamnée à répartir entre ses membres les prélèvements illégaux qu'elle avait opérés de ce chef.

La décision du tribunal s'inspirait, il est vrai, de motifs d'un ordre tout particulier. D'abord, la délibération prise, à cet égard, par la Société ne datait que de 1902 : c'était un geste un peu tardif, et qui, par là même, ne semblait pas être de très bon aloi. Elle constituait d'autre part, à n'en pas douter, une innovation dans la vie de la Société ; car elle modifiait sensiblement la composition du fonds social, et la répartition des droits d'auteur, telles qu'elles se trouvaient réglées par les statuts. Or cette modification importante résultait d'un simple vote du syndicat directeur de l'association, qui n'avait pas été sanctionné, comme la décision prise par la Société dramatique, par l'approbation de l'assemblée générale. Il était donc sans valeur, pour les associés.

(1) *Gazette des tribunaux*, et *Le Droit*, 31 mars, 1^{er}, 13 et 16 avril 1859, 11 et 18 novembre 1860.

Plus heureux que MM. Choler et Siraudin, M. Wiernsberger obtint que les sommes perçues sur le domaine public par l'association seraient réparties entre ses membres.

Ce débat, institué entre un syndicat et ses membres, sur des sommes qui n'appartenaient pas plus à l'un qu'aux autres, ne manquait certes pas d'originalité.

Sur la légitimité théorique de la perception sur le domaine public, le jugement se contentait de dire que « les prétentions de la Société peuvent *a priori* paraître séduisantes, bien qu'elle ne soit pas l'héritière perpétuelle des compositeurs morts » (1).

Blâme déguisé, qui semble bien indiquer un revirement de la jurisprudence. Si la perception établie sur le domaine public par la Société dramatique faisait l'objet d'un débat nouveau, les tribunaux se montreraient peut-être moins conciliants.

*
* *

En cette matière, d'ailleurs, les difficultés sont multiples.

La Société des Auteurs institue des héritiers : c'est un jeu dangereux ; car il lui faut établir des règles de succession. Par un juste retour des choses, ayant tourné la loi, elle est obligée de la refaire. Tâche ingrate ; d'autant qu'elle a singulièrement restreint le champ qui s'ouvrait à ses largesses.

Le législateur de 1866 s'est appliqué à faire un traitement égal à tous les successeurs possibles : la Société ne s'est inclinée que devant les héritiers directs. Encore a-t-elle exigé qu'ils remplissent certaines conditions. D'où récriminations de la part des successeurs oubliés, qui n'acceptèrent

(1) Tribunal civil de la Seine, 19 novembre 1904, *Le droit d'auteur*, 13 février 1905.

pas, de gaieté de cœur, le code civil que la Société rédigeait à son usage.

Nous avons vu, au début, l'association s'empresse de faire hommage, aux héritiers de Weber et de Mozart, de sommes perçues en France.

Ce beau zèle ne se soutint pas. La Commission, s'arrogeant le droit d'exercer des représailles internationales, décida que les descendants des écrivains étrangers ne bénéficieraient d'une faveur semblable, que lorsque la perception serait régulièrement organisée, dans leur pays, au profit des auteurs français — exception faite, bien entendu, pour les littérateurs étrangers affiliés à la Société, qui étaient assurés, en tout cas, de retrouver leurs droits.

Ainsi, par une transition insensible, après avoir accaparé le domaine public dramatique, la Société était amenée à toucher au domaine privé. Par le seul jeu des clauses de ses statuts, interprétés avec un certain exclusivisme, elle allait dépouiller les auteurs, avant le terme fixé par la loi.

Cette fois, le public devait s'émouvoir, bien que la réclamation vint d'au delà des frontières. Les représentants de Donizetti, qui fut une des premières victimes de cet ostracisme, frustrés indûment de leurs droits, ne pouvaient-ils pas retourner, contre la Société, cette parole de son fondateur, Beaumarchais, lorsqu'il protestait, auprès des comédiens français, contre la chute des pièces dans les règles :

« Quelle manie avez-vous donc, leur disait-il, d'hériter de gens qui ne sont pas morts ? ».

La Société eut d'abord affaire à M. Cottrau, éditeur à Naples, cessionnaire de Bellini, et de plusieurs ouvrages de Donizetti. M. Cottrau s'avisa un jour, en 1873, de demander compte au Théâtre-Italien des représentations données à ce théâtre des œuvres de ces deux maîtres. Le Théâtre-Italien

l'adressa à la Société des Auteurs, qui avait perçu son tant pour cent sur les recettes effectuées. Celle-ci se refusa — et pour cause — à fournir, à ce sujet, la moindre explication ; M. Cottrau dut l'assigner, devant le tribunal civil, en restitution des sommes indûment perçues.

La Société des Auteurs, expliquait-il dans sa demande, repoussait sa réclamation, en se fondant sur ce que les droits de Bellini, mort en 1835, et de Donizetti, mort en 1848, seraient tombés dans le domaine public, en vertu des lois régissant, à cette époque, la propriété dramatique. Mais le plaignant n'était pas seulement cessionnaire des deux compositeurs ; il représentait également plusieurs de leurs collaborateurs, dont les droits n'avaient pas subi la même déchéance ; l'un d'eux, sénateur en Italie, vivait même encore. Or, après quelques hésitations, la jurisprudence s'est fixée en ce sens, qu'un opéra est une œuvre indivisible, que l'auteur du livret est le collaborateur du compositeur, et que l'un et l'autre ont un droit collectif sur l'œuvre intégrale. Le demandeur ne se trouvait donc pas dépouillé de la propriété qui lui était échue sur les opéras de Donizetti et de Bellini.

A cette argumentation, la Société des Auteurs se contenta de répondre que, parmi les auteurs dont le nom se trouvait invoqué, Donizetti seul avait fait partie de l'association. Elle avait régulièrement désintéressé ses héritiers, jusqu'en 1858, date à laquelle les œuvres du maître étaient tombées dans le domaine public, prétendait-elle, conformément aux lois en vigueur. Aucun des collaborateurs de Bellini ou de Donizetti n'ayant adhéré à l'association, celle-ci n'avait pas à compter avec eux : les conventions intervenues, entre elle et le Théâtre-Italien, étaient inexistantes à leur égard ; ils ne pouvaient en réclamer le bénéfice.

On sait en effet que la Société des Auteurs, par une clause insérée dans tous ses traités, stipule que le tant pour cent, exigé pour chaque représentation, sera versé, en tout état de cause, entre les mains de ses agents généraux, quand bien même on jouerait des œuvres étrangères au répertoire social. La Société, d'autre part, ne connaissant que ses membres, se dispense de faire parvenir la moindre allocation à ceux qui n'ont pas adhéré à ses statuts.

L'association avait donc, en l'occurrence, fait une juste application de ce principe aux auteurs italiens dont le plaignant se réclamait.

Le tribunal civil, adoptant cette manière de voir, rejeta la demande dont il était saisi (1).

Sans doute, en sa seule qualité de cessionnaire des droits de Donizetti et de Bellini, il semble bien que Cottrau n'aurait pas été fondé à obtenir restitution des sommes perçues en leur nom. Car, d'après une jurisprudence constante, les héritiers des auteurs sont seuls fondés à bénéficier des lois ayant, postérieurement à l'acte de cession, étendu la durée du droit de propriété littéraire. Un tiers cessionnaire n'a pas qualité pour s'en prévaloir (2).

Mais la situation était toute autre, lorsque le demandeur invoquait les droits de ceux des collaborateurs de Bellini et de Donizetti auxquels il se trouvait également substitué.

La prétention émise par la Société des Auteurs de n'avoir à connaître ni Bellini, ni les collaborateurs des deux compositeurs, était inacceptable.

L'association s'est arrogé le droit de contraindre les auteurs

(1) Tribunal civil de la Seine, 2 juin 1875, *Gazette des tribunaux* et *Le Droit*, 6 juin 1875.

(2) Voir notamment un arrêt récent de la Cour d'appel de Paris du 28 décembre 1905, *Gazette des Tribunaux*, 8 mars 1906.

français à s'inscrire à ses bureaux, s'ils veulent tirer quelque profit de leurs œuvres. Il en résulte pour les intéressés, non une spoliation, mais une simple atteinte à leur liberté naturelle. Ils savent qu'ils ne toucheront de droits sur leurs œuvres, qu'autant qu'ils auront signé les registres de la rue Hippolyte-Lebas. On se contente de leur imposer une adhésion — c'est déjà quelque chose.

Il n'en va pas de même, lorsqu'on applique les mêmes règles aux auteurs étrangers, et qu'on se sert de cette arme pour repousser les demandes de leurs héritiers.

Protégés par des accords internationaux, par des décisions de jurisprudence, ceux-ci peuvent-ils savoir que tous ces textes, dont ils invoquent le bénéfice, ne sont que des formalités préalables, qu'il leur faut encore, et surtout, s'ils veulent être payés, passer par l'intermédiaire d'une société de perception? Lorsque M. Kavakami vint en France, avec l'intention bien arrêtée de toucher des droits sur des œuvres de sa composition, il fut légèrement étonné de devoir d'abord jurer obéissance à la Société des Auteurs : il se plia d'ailleurs, de bonne grâce, à cette formalité supplémentaire.

Cette exigence, qui n'est pas formulée dans des textes officiels, qui est seulement inscrite dans des accords quasi-confidentiels intervenus avec les théâtres de Paris, n'est certainement pas encore connue de tous les intéressés, en Italie : elle était ignorée de tous vers 1862, époque à laquelle les collaborateurs de Bellini et de Donizetti pouvaient encore faire valoir utilement leur propriété en France. N'y a-t-il pas là un véritable abus de droit, une confiscation arbitraire, dont les victimes sont autorisées à se plaindre en justice ?

Il y a plus : des lois protègent l'exercice de la propriété dramatique, en France, aussi bien au profit des auteurs étrangers, que des écrivains nationaux. Une agence privée

peut-elle, par le jeu de conventions particulières, porter atteinte aux droits des écrivains étrangers, tels qu'ils sont fixés par la législation en vigueur? Non, car cette législation est d'ordre public : elle ne peut être méconnue, ni directement, ni indirectement.

On ne peut admettre, qu'en dehors des conditions arrêtées par les lois, pour la jouissance des droits qui leur sont accordés, les auteurs étrangers aient encore à composer avec une association privée, à observer des statuts qu'ils n'ont pas à connaître : et, si cette association touche, à leur place, des sommes perçues sur leurs œuvres, ils sont fondés à en poursuivre la restitution.

*
* *

Il était dit que le nom de Donizetti ne laisserait pas en repos la Société des Auteurs. Il y a deux ans, des plaintes s'élevaient à nouveau sur la séquestration de ses droits. Cette fois-ci, c'était les héritiers mêmes du compositeur, MM. Giuseppe et Gaëtano Donizetti, qui troublaient la quiétude de la Société.

Ils avaient tenté à diverses reprises, mais sans succès, de faire reconnaître leur propriété par l'association. On conçoit leur surprise du traitement inégal qui leur était fait en France, où, des deux sociétés qui se partageaient les perceptions dramatiques, l'une — la Société lyrique — leur remettait fidèlement leurs comptes, l'autre prétendait ignorer jusqu'à leur existence. Celle-ci, d'ailleurs, ne semblait pas très sûre de son bon droit. En 1897, lors des fêtes du centenaire de Donizetti, une représentation spéciale fut donnée à l'Opéra-Comique. Giuseppe Donizetti, qui assistait à la soirée, ayant manifesté l'intention d'abandonner ses droits d'auteur à l'association des artistes musiciens, la Société

s'empressa de déférer à ce désir. Si une prescription quelconque eût pu être invoquée à l'encontre des héritiers, cet acte l'aurait certainement interrompue (1).

Ne voyant toujours rien venir, les héritiers de Donizetti lancèrent un jour quatre assignations : l'une visait la Société des Auteurs, à qui l'on demandait compte des droits perçus, depuis trente ans, sur le répertoire du maître, et notamment sur *Lucie de Lammermoor*, sur *la Favorite*, *la Fille du Régiment*, et *Don Pasquale*.

L'agence Prudhommeaux était mise en cause, pour avoir, suivant la tradition, vendu, sans relâche, des billets au nom de Donizetti.

Enfin, les héritiers se retournaient contre l'Opéra et l'Opéra-Comique ; le budget public, qui subventionne ces théâtres, allait-il ressentir le contre-coup de cette réclamation, qui portait sur un arriéré inquiétant ?

Vis-à-vis de l'agence Prudhommeaux et des théâtres intéressés, les demandeurs invoquaient le profit que ces établissements avaient retiré, sans droit, de l'œuvre de Donizetti ; ils déclaraient — non sans vraisemblance — qu'ils n'avaient pas à tenir compte des conventions intervenues entre ceux-ci et la Société des Auteurs : ces traités qui négociaient, en l'espèce, le bien d'autrui, étaient dépourvus de toute valeur à leur égard.

Le procès s'engagea devant le tribunal de commerce. Cette circonstance permit à la Société des Auteurs de ne pas s'expliquer sur le fond, en se bornant à décliner — comme elle a toujours fait — la compétence de la juridiction consulaire. Elle invoquait, une fois de plus, ses statuts, qui faisaient

(1) Voir, au sujet de cette affaire, quatre articles de M^e Albert Menu, parus dans le journal *la Turquie*, numéros des 29, 30, 31 janvier 1906, et 2 février 1907, et le *Droit*, 28 novembre 1906.

d'elle une société civile, et non une société commerciale.

Le tribunal de commerce rejeta cette exception ; il se déclara compétent, estimant que, si « le profit provenant d'une œuvre littéraire n'affecte aucun caractère commercial au regard de son auteur..., il n'en est pas de même du gain tiré d'une œuvre étrangère à celui qui l'exploite, la spéculation qui en est le mobile constituant, en pareil cas, un acte de commerce ».

Le tribunal n'allait pas jusqu'à dire que la Société des Auteurs était une société commerciale. Il prétendait seulement qu'en accaparant les droits de Donizetti, elle avait fait acte de commerce, et devenait, de ce fait, justiciable des tribunaux consulaires. Sa thèse n'en était pas moins audacieuse. Quelque opinion qu'on ait sur la perception effectuée par la Société, sur les œuvres de Donizetti, on ne peut la considérer comme un acte de spéculation ; on ne voit pas quel profit la Société pouvait réaliser, au moyen des sommes indûment perçues, si ce n'est de les verser dans sa caisse de retraites — institution dont le caractère philanthropique ne peut d'ailleurs être nié.

La Société des Auteurs s'empessa d'interjeter appel du jugement rendu, qui renvoyait les parties devant un arbitre-rapporteur.

Il semble difficile qu'elle puisse voir triompher sa cause en appel.

Sa défense est en effet des plus mauvaises. Elle objecte qu'elle n'est que l'agent d'affaires de ses membres. Reste à savoir si cette qualité l'autorise à s'approprier le bien de ceux qui lui sont étrangers.

Elle oppose également qu'elle n'exploite pas le domaine public, que la rétribution qu'elle exige sur les œuvres

anciennes n'est qu'un supplément du prix de location de son répertoire.

La question n'est pas là. Le domaine public n'est pas en cause en l'espèce, mais bien la propriété privée d'héritiers encore en pleine possession de leurs droits.

Si Donizetti est mort en 1848, plusieurs de ses collaborateurs lui ont survécu, et notamment Alphonse Royer, qui n'est mort qu'en 1875. Les droits de Donizetti se sont prolongés, tant que subsistaient ceux de ses collaborateurs et de ses héritiers : du fait d'Alphonse Royer, ils ne se seraient éteints qu'en 1925, date jusqu'à laquelle les demandeurs prétendent toucher au nom de l'illustre compositeur.

La Société a, il est vrai, objecté, qu'à dater de 1875, personne ne se serait présenté pour recueillir la succession d'Alphonse Royer. Il y a là une question de fait qu'il importe d'élucider.

Mais, quand bien même les droits de cet auteur se seraient éteints, ceux de Donizetti auraient survécu, pour d'autres opéras, dont les librettistes ont laissé des descendants. Scribe notamment, mort en 1861, qui écrivit le livret de *la Favorite*, a encore des héritiers, aptes à bénéficier de ses droits jusqu'en 1911. De ce fait donc, la propriété du compositeur n'a pas subi de déchéance.

Il est, en effet, reconnu aujourd'hui, qu'un opéra, — paroles et musique — ainsi d'ailleurs que toute œuvre écrite en collaboration, est un ouvrage indivisible, et que les droits de chacun des auteurs sur l'œuvre commune ne s'éteignent pas, tant que l'un des collaborateurs, par lui-même ou par ses héritiers, en conserve la propriété.

Cette conséquence n'a pas été admise du premier coup par la jurisprudence.

La question se posa, en 1858, à propos de *Calas*, et de

Trente ans ou la Vie d'un joueur, deux pièces de Dinaux et Victor-Ducange. A cette date, la Société continuait à remettre à Dinaux la moitié du produit des représentations de ces ouvrages ; elle versait le surplus dans sa caisse, considérant que Victor-Ducange était, en vertu des lois existantes, tombé dans le domaine public.

Cette part, qu'elle s'appropriait, sans autre forme de procès, excita des convoitises diverses : les héritiers de Victor-Ducange la revendiquaient, tandis que Dinaux prétendait se l'adjuger.

Le tribunal de la Seine et la Cour de Paris s'accordèrent à repousser ces demandes. Sans contester qu'une œuvre écrite en collaboration fût une propriété indivise entre ses auteurs, ils n'admettaient pas que l'indivision invoquée s'étendit aux bénéfices pécuniaires qu'elle procure : raisonner autrement, ne serait-ce pas créer une véritable prime à la collaboration, prime dont le principe se justifierait malaisément ? (1).

La Cour de Paris se montra moins timide, dans une autre affaire. Un libraire parisien, M. Choudens, avait édité, sur un poème de Jules Barbier, une partition tirée d'un opéra-comique de Nicolaï et Mosenthal, *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Nicolaï était mort, Mosenthal vivait encore. M. Choudens se dispensa de faire parvenir aucune redevance aux cessionnaires des auteurs, qui l'assignèrent en justice.

La Cour de Paris, réformant le jugement rendu par le tribunal, estima que « le poème et la musique d'un opéra formaient une seule propriété, indivisible dans ses conditions légales d'existence et de durée » et que, par conséquent, il suffisait que l'un des auteurs eût conservé sa

(1) Cour de Paris, 12, 19 et 21 juin 1858, *Gazette des tribunaux*, 21 et 22 juin 1858.

propriété, pour maintenir l'œuvre entière dans le domaine privé (1).

Cette opinion se trouve affirmée à nouveau, de la façon la plus nette, dans un arrêt récent de la Cour de Paris (2).

Il s'agissait de la *Dame Blanche*, due à la collaboration de Scribe et de Boïeldieu. Les ayants cause de Boïeldieu, mort en 1834, pouvaient-ils prétendre à des droits sur la pièce, parce que Scribe ne devait être frappé de déchéance qu'en 1911? Le tribunal civil ne l'avait pas pensé. L'indivision d'une œuvre ne se comprenait, à son avis, que pour les droits qui ne peuvent être exercés partiellement; il en est ainsi des intérêts purement littéraires des auteurs; elle ne pouvait s'appliquer aussi aux profits matériels, qui sont essentiellement divisibles.

La Cour de Paris n'admit pas cette distinction, qui ne reposait sur aucun fondement (3). Une œuvre ne peut être à la fois dans le domaine public et dans le domaine privé : on ne voit guère comment le partage des droits pourrait s'effectuer dans ces conditions — il est vrai que la Société des Auteurs supprime la difficulté, en s'appropriant l'objet du litige.

Si l'on s'en réfère à la jurisprudence établie, les droits de Donizetti n'ont donc pas subi la déchéance rapide à laquelle la législation existante semblait les condamner : ils se sont prolongés, du chef de ses collaborateurs et de leurs héritiers, bénéficiant des lois qui, dans l'intervalle, ont étendu la durée de la propriété littéraire.

(1) Cour de Paris, 6, 13 et 27 juin 1868, *Gazette des tribunaux*, 2 et 3 juillet 1868.

(2) Cour de Paris, 9 décembre 1905, *Gazette des tribunaux*, 24 février 1906; *Le Droit*, 23 mars 1906.

(3) Dans le même sens, tribunal civil de la Seine, 19 juillet 1905, *La Loi*, 5 août 1905.

Libre à la Société de s'en emparer, lorsque le terme fatal sera venu, et d'écarter ceux qui prétendent encore à une succession périmée. On peut seulement se demander si cette prise de possession est bien digne d'une association qui se fait gloire, et à juste titre, d'avoir secouru les petites-nièces de Corneille et l'arrière-petite-fille de Racine, d'avoir versé des droits aux héritiers de Weber et de Mozart, en dépit des convoitises de quelques-uns de ses membres : s'il ne serait pas plus généreux, et plus habile de sa part, de se donner au moins, en cette délicate matière du domaine public payant, le rôle de redresseur de torts, réformant les lois dans l'intérêt des familles d'écrivains.

Aucune solution n'est encore intervenue dans le différend actuel.

Cependant l'affaire a déjà eu des conséquences fâcheuses pour la Société des Auteurs : soulevée à un moment où la lutte de la Société contre deux directeurs rebelles passionnait l'opinion, elle a fait couler beaucoup d'encre. L'étrangeté de l'incident, qui causa dans le public une vive surprise, l'importance des intérêts engagés derrière les principes, tout concourut à lui donner une publicité compromettante : beaucoup en profitèrent pour poser à la Société une foule de questions indiscrètes.

L'écho en parvint jusqu'à la Chambre. En février 1906, M. Buyat, se faisant l'interprète des mécontents, posait au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts une question, sur les mesures qu'il comptait prendre pour rappeler l'association au respect de la loi de 1866. La question de légalité semblait d'ailleurs le préoccuper moins, que l'accaparement réalisé par l'association des auteurs : il inclinait vers une solution qui instituerait la Caisse des dépôts et consigna-

tions gardienne des droits perçus sur le domaine public, et affecterait ces ressources à la création des théâtres populaires réclamés par l'opinion (1).

*
* *

Le tribut levé par la Société des Auteurs sur le domaine public n'est pas moins sujet à critique dans ses conséquences, que dans son principe. Sans doute, elle emploie du mieux qu'elle peut les sommes qu'elle recouvre ainsi ; grâce à elle, les héritiers voient tomber les barrières élevées par la loi, et recueillent une manne inespérée. Les fonds qui restent dans la caisse sociale servent à soulager des infortunes dignes de pitié, à donner quelque lustre aux vieillesse misérables, mais glorieuses. Il n'est pas douteux cependant que cette obligation nouvelle pèse lourdement sur les administrations théâtrales.

La Société l'a si bien senti, qu'elle n'a pas appliqué ce régime dans toute sa rigueur, et dans toute son étendue. Une large exception est faite en faveur de la province. Le coup eût été trop rude pour les scènes régionales, qui ont déjà tant de peine, même avec l'appoint des subventions locales, à équilibrer leur budget. Aussi les traités conclus dans les départements ne réservent-ils à l'association aucune part de la recette, quand le spectacle est entièrement composé d'œuvres du domaine public.

La Société a reconnu aussi, à cet égard, les plus larges franchises à la Comédie-Française. Elle se trouvait en face d'une vieille et respectable tradition, qui institue ce théâtre gardien du répertoire classique : le jeu eût été dangereux.

(1) Séance de la Chambre du 15 février 1906, *Journal officiel*, Chambre, 1906, page 769.

La Société ne pouvait non plus, sans indisposer l'opinion, s'en prendre aux *Trente ans de Théâtre*, qui promènent à travers Paris Corneille, Molière, Victor Hugo.

Mais pourquoi le théâtre Sarah-Bernhardt, par faveur toute spéciale, ne paie-t-il que 3 0/0 sur le domaine public ? Parce que la grande artiste s'est avisée, il y a deux ans, de ne pas vouloir verser davantage, quand elle jouait Racine ou Shakespeare : la Société n'a pas insisté.

Autant de dérogations qui font des jaloux : on s'étonne que certains théâtres subventionnés, moins favorisés, soient soumis à une semblable redevance. N'est-ce pas infirmer, en quelque sorte, des décisions de l'autorité, alourdir le poids que la subvention fait peser sur le budget de l'Etat ? Lorsque M. Gailhard versait à la Société 40 à 50,000 francs pour les représentations d'*Armide*, n'était-ce pas, en somme, le contribuable apportant son obole à la Société des Auteurs, parce que l'Opéra donnait l'œuvre de Gluck ? Les théâtres populaires, dont la création est promise par les pouvoirs publics, vont-ils être, de ce fait, entravés dans leur fonctionnement ? Autant de questions qui inquiètent l'opinion.

Quant aux directeurs non subventionnés, ils ne regrettent qu'une chose, c'est de ne pouvoir pas parler assez fort pour être écoutés.

Ils ont d'autant moins de chance d'être entendus, que la Société des Auteurs n'agit pas par cupidité, mais par calcul politique. Les versements faits par les administrations théâtrales sont des primes, par lesquelles l'association des auteurs vivants s'assure contre les écrivains morts. Les directeurs avaient marqué autrefois, paraît-il, quelque prédilection pour le domaine public qui ne leur coûtait rien : la Société des Auteurs s'est émue de ce goût qui menaçait ses revenus ; elle a vendu les œuvres anciennes, comme elle

vendait les modernes. A prix égal, les pièces du jour devaient l'emporter.

Mais il y a d'autres intérêts que celui des auteurs, ou même des directeurs : il y a l'intérêt du public, auquel personne ne songe.

Le législateur de 1866, ainsi que les législateurs de 1791, de 1844 et de 1854, avait ses raisons, pour borner le privilège reconnu aux littérateurs sur leurs œuvres. Il pensait sans doute que les idées, si elles prennent, sous la plume d'un écrivain, une forme particulière, appartiennent pourtant à une masse commune, où les esprits de tous les temps ont puisé librement.

Cette masse, c'est le génie de la race, c'est l'effort des générations passées, qui doit être recueilli pieusement par les générations à venir ; c'est l'image fidèle des mœurs, de la vie, et de la pensée d'un peuple, dans ses périodes successives. Ce trésor, qui se renouvelle sans cesse, qui s'enrichit des meilleures œuvres de nos écrivains, n'appartient à personne ; nul n'a le droit de se l'approprier, ou d'en battre monnaie. Comme l'air, comme les routes, comme le sol — ce domaine public matériel — il forme un patrimoine national, sur lequel il n'est pas permis d'empiéter. En même temps qu'un souvenir, c'est un exemple, propre à guider les talents naissants, à éclairer le goût public, à le mettre en garde contre les fausses séductions, ou les caprices de la mode.

Dira-t-on que les classiques feraient aux écrivains une concurrence ruineuse, qui les empêcherait de placer leurs manuscrits ? Cela n'est pas à craindre.

Sans doute Racine et Molière auront toujours leurs admirateurs, que la Société ne saurait, heureusement, leur enlever. Mais combien d'autres œuvres, pleines de charme,

restent inexplorées. Les pièces modernes auront toujours l'avantage d'être accommodées au goût du jour; cet assai-sonnement leur assure auprès du public une suprématie incontestable.

La Société des Auteurs n'avait pas à se prémunir contre des exhumations, que seuls peuvent entreprendre — et combien timidement — les théâtres subventionnés. Il était plutôt de sa dignité de les encourager. Elle a préféré les interdire.

N'est-il pas plaisant de songer qu'aujourd'hui encore, lorsque Shakespeare, Corneille, Molière, Marivaux, Beaumarchais, Musset, reparaissent sur l'affiche, il est touché en leur nom 12 0/0 de la recette, et délivré — douce ironie — 100 francs de billets d'auteur? Peut-on rapporter sans sourire l'aventure posthume dont fut victime Bossuet, quand la Société des Compositeurs de musique, rivalisant de zèle avec son aînée, réclama des droits sur les *Sermons de Bossuet*, que Mounet-Sully récitait en province?

Ces abus sont-ils appelés à disparaître, ou doivent-ils s'étendre? Les romanciers commencent à se plaindre, eux aussi, de l'héritage des morts, qui pèse lourdement sur eux. Ils s'irritent de la concurrence que leur font les œuvres anciennes, qui encombrant, disent-ils, le marché littéraire; ils taxent d'injustice une législation, qui permet aux libraires d'éditer les ouvrages du domaine public, sans avoir à payer les droits d'auteur, qui sont en moyenne de 10 0/0, pour les écrivains de quelque notoriété.

Les plaintes se sont faites plus violentes, ces temps derniers, lorsque Balzac, Musset, Eugène Sue, sont tombés dans le domaine public; les littérateurs ont songé avec effroi aux jours prochains où Vigny, Dumas père, Mérimée, seraient la proie du premier venu.

La Société des Gens de Lettres elle-même s'est émue.

Elle règne, non par la contrainte, mais par les services qu'elle rend, lorsqu'on a recours à elle. Elle ne pouvait menacer les éditeurs d'une grève des littérateurs ; aussi s'est-elle retournée vers l'Etat.

Dès 1903, elle avait préparé un projet, dont l'adoption lui eût permis de rançonner le domaine public. Sur ses instances, une commission extraparlamentaire a été constituée ; deux questions sont soumises à son examen : convient-il d'assurer la perpétuité du droit d'auteur ? Ce point d'interrogation rouvrira la question — toujours pendante — de la nature de la propriété littéraire ; faut-il soumettre les éditeurs qui exploitent le domaine public à une redevance envers l'Etat, héritier en dernier ressort ?

Un point semble en effet acquis : c'est que l'Etat veut se substituer aux sociétés de perception ; on applaudit par avance à ce moyen d'augmenter la richesse nationale « qui ne doit pas devenir la propriété d'une minorité, ni servir à arrondir les revenus des seuls écrivains » (1). C'est en ce sens que se prononçait déjà M. Ajam, dans le projet de loi qu'il déposait à la Chambre des députés, le 31 mai 1907. Il proposait une taxe de 10 0/0 au profit du fisc.

Ainsi la Société des Auteurs dramatiques n'aura fait, somme toute, que préparer les voies à un autre héritier, plus redoutable peut-être, et qui, plus qu'elle, a des œuvres à fonder, et des misères à soulager.

*
* *

Au xvii^e siècle, lorsque les comédiens ne donnaient presque rien aux écrivains, il était d'usage qu'ils joignissent à cette obole un cadeau, en signe de bonne amitié.

(1) *La Réorganisation des droits d'auteur*, par M. Ajam, *Revue politique et parlementaire* du 10 octobre 1907.

Les dramaturges sont aujourd'hui largement rétribués. Cependant la Société des Auteurs n'a pas voulu laisser tomber une tradition si excellente, si propre à maintenir l'entente entre les écrivains et les directeurs de théâtre. Peut-être aussi a-t-elle craint de ne leur avoir pas demandé tout ce qu'elle pouvait exiger d'eux, ou a-t-elle voulu s'assurer une fiche de consolation, dans les mauvaises années.

Lorsqu'un directeur se présente aux bureaux de la Société, pour obtenir le droit au répertoire, cette matière première nécessaire à son industrie, la Commission lui apprend qu'il doit, au préalable, verser à la caisse de la Société une redevance déterminée : 200, 500, 1,000 francs. Une redevance analogue est imposée aux entrepreneurs de province. L'emploi de ces sommes sera d'ailleurs des plus honorables : elles iront aux littérateurs dans la misère, aux gloires dramatiques retraitées. Refuser serait presque gênant, même si l'on pouvait.

Au reste, la Commission ne discute pas ; l'intéressé n'a pas à produire ses registres, à dire combien il paie ses artistes et ses décors. C'est l'impôt sur le revenu, arbitraire, mais sans inquisition : lucratif au demeurant, car la Société des Auteurs encaissait, de ce chef, en 1907, y compris les redevances versées par la province et l'étranger, une trentaine de mille francs.

Seule, M^{me} Sarah Bernhardt, qui a toutes les audaces et toutes les fantaisies, osa refuser l'impôt, en 1906. Elle voulait bien organiser des représentations au bénéfice des auteurs, mais non payer une somme fixe. La Commission lui répondit par une assignation : mais l'affaire n'eut pas de suites.

*
* *

La Société des Auteurs a eu soin de prévoir, pour toute infraction aux traités généraux, une sanction, suffisamment énergique pour les retenir dans la voie du mal : toute fraude, toute négligence, est punie d'une amende qui est versée, tantôt aux auteurs, tantôt à la caisse sociale, et qui est rarement inférieure à 6,000 francs.

Dans les cas particulièrement graves, la Commission peut prononcer la mise en interdit : le théâtre coupable est mis à l'index ; il est défendu à tout membre de la Société de lui venir en aide, c'est-à-dire de lui remettre un manuscrit ; la direction coupable est mise au ban du royaume des lettres. Si elle ne veut pas mourir d'inanition, elle devra venir à résipiscence.

Pour compléter ce tableau, rappelons les prohibitions qui pèsent sur les auteurs, du fait qu'ils font partie du syndicat, et qui ont pour but, soit d'assurer une discipline sévère dans leurs rangs, lorsque des théâtres entrent en lutte ouverte avec la corporation, soit de les prémunir contre certaines combinaisons, dont ils pourraient être victimes :

1^o Interdiction de faire représenter aucun ouvrage ancien ou nouveau, sur un théâtre ou par une troupe en tournée, qui n'aurait pas de traité avec la Société. L'annulation du traité général emporte de plein droit le retrait du répertoire de l'auteur au théâtre mis en interdit, ainsi que la résolution des conventions particulières.

2^o Interdiction de faire, avec les administrations théâtrales, des conventions portant des conditions inférieures à celles qui résultent du traité général ; par conséquent, de rétrocéder à un directeur ou à un intermédiaire quelconque une partie des droits exigibles. L'auteur reste libre de faire des conven-

tions stipulant en sa faveur des conditions supérieures; mais elles doivent être rédigées sur des formules arrêtées par la Commission, et délivrées par les agents généraux. Cela, pour que la Société n'en ignore.

3° Interdiction de faire représenter des ouvrages, dans un théâtre où l'auteur sera directeur, commanditaire, actionnaire, ou employé à titre quelconque, et d'y faire représenter des ouvrages en collaboration avec les directeurs, commanditaires, artistes ou employés de ce théâtre.

Toute infraction à l'une de ces règles rendrait, aux termes des statuts, le contrevenant passible d'une amende de 500 à 1,000 francs, dont le chiffre serait fixé par arbitres. Le recouvrement aurait lieu par tous les moyens de droit, et notamment par voie de retenue sur les droits perçus pour son compte.

Il est un cas qui menace la vie même de l'association : c'est celui où un auteur laisserait représenter une pièce sur un théâtre qui n'aurait pas de traité; cet acte le met en rébellion ouverte contre la Société, car il tend la main au directeur, et encourage sa résistance : dans ce cas, l'amende ne peut être fixée à moins de 6,000 francs.

En outre de ces châtimens pécuniaires, la Société se réserve d'ailleurs la faculté, par un vote émis en assemblée générale, de chasser de son sein le membre indigne.

Le pouvoir de l'association sur ses membres est-il absolument discrétionnaire? les tribunaux ont-ils, au contraire, un droit de contrôle, et, le cas échéant, de révision? La jurisprudence, qui a parfois écouté les réclamations des artistes contre les amendes qui leur étaient infligées par les administrations théâtrales (1), a semblé traiter les littérateurs avec la même mansuétude.

(1) Voir en ce sens, tribunal civil de la Seine, 11 décembre 1885, *Par-*

En 1904, M. Wiernsberger faisait un procès à la Société lyrique, alléguant, entre autres griefs, que l'association eût injustement retenu ses droits d'auteur, par compensation avec des amendes qu'il avait encourues. Une telle décision était, au dire du plaignant, contraire aux statuts, l'intéressé n'ayant pas été admis, au préalable, à présenter sa défense. Le tribunal rejeta la demande, jugeant que les statuts avaient été respectés, et que l'intéressé avait été réellement invité à fournir des explications sur son attitude (1).

En examinant le bien-fondé de la plainte, le tribunal a reconnu, par là même, que son pouvoir de contrôle ne s'arrêtait pas devant une juridiction privée, fonctionnant au nom et au profit de ceux qui l'exercent.

*
* *

La Société des Auteurs a tout prévu : elle a tout réprimé. Il semble que la pratique ait dû se conformer rigoureusement à la théorie, que les choses se passent dans les théâtres, exactement comme elles sont ordonnées dans les traités généraux. Il s'en faut cependant ; certains abus ne se proscrivent pas d'un trait de plume :

Chassez le naturel, il revient au galop.

Prêtons plutôt l'oreille aux plaintes de quelques-uns des intéressés.

« Il est de notoriété publique, écrit un auteur renseigné, que, contrairement aux statuts, des auteurs partagent en cachette leurs droits avec des directeurs.

« Il est de notoriété publique que, contrairement à leurs

dictes, 86, 2, 49. — En sens contraire, tribunal de commerce de Strasbourg, 16 novembre 1855, *Gazette des Tribunaux*, 20 novembre 1855.

(1) Tribunal civil de la Seine, 49 décembre 1904. — Cf. *Droit d'auteur*, page 22.

engagements, des membres de la Société, et des plus importants, commanditent ou font commanditer des scènes à leur usage exclusif, et à celui de leurs amis ou associés.

Il est de notoriété publique, qu'un jeune auteur ne saurait être représenté, sur beaucoup de nos scènes, s'il n'admet à côté, et généralement avant la sienne, la signature d'un littérateur homme d'affaires. Heureux encore, si on ne se débarrasse pas complètement de lui.

Il est de notoriété publique, qu'un groupe d'auteurs dramatiques s'est syndiqué, pour la fourniture des petites pièces de cafés-concerts, et que, monopole dans le monopole, il exclut pratiquement les autres auteurs de ces scènes mineures, mais rémunératrices, et sans danger.

Il est de notoriété publique... », mais je m'arrête là (1).

C'est suffisant, en effet. Le doute et l'anxiété s'empareront sans doute du lecteur le moins prévenu. Ainsi, les pièces que nous allons voir sont faites par d'autres que par ceux dont nous acclamons les noms ; des scènes sont achetées ou monopolisées par certains producteurs en gros, qui, évidemment, ne livrent à la consommation que de la mauvaise marchandise ; les coulisses abritent tous les maquillages, toutes les combinaisons aventureuses.

S'il en est ainsi, le monde qui gravite autour des théâtres est un monde pire que celui qui évolue autour des champs de courses ; et les statuts de la Société, les conventions qui la lient aux différents théâtres, ne sont qu'une vaste comédie, qui pourrait s'appeler « la Précaution Inutile ».

Mais la Société mérite-t-elle tous les reproches qu'on lui fait, ou le tableau qu'on nous trace, en quelques coups de pinceau, n'est-il pas volontairement poussé au noir ?

(1) Voir les articles précités de M. Forest dans *la Revue*.

Il est de notoriété, nous dit-on, que des littérateurs partagent en cachette leurs droits avec des directeurs. En cachette ! mais tous les initiés le savent ; tout le monde en parle, peut rapporter des faits, citer des noms. Si c'est vraiment un secret, c'est le secret de Polichinelle.

Sans doute il est assez fréquent, et conforme aux usages de certaines scènes — plus ou moins classées — que les débutants se voient imposer des arrangements, par lesquels une partie des droits fait retour à l'administration : mais il est bien évident que les intéressés n'acceptent de payer ce tribut que le couteau sur la gorge ; s'ils ne réclament pas, s'ils n'en appellent pas à la Société, c'est qu'ils répugnent, le contrat une fois conclu, à opposer l'exception de jeu, à se dire victimes d'un dol dont ils furent les complices. Veut-on, en les poursuivant sans répit, les empêcher absolument de se produire ? Ils seraient les premiers à protester contre une odieuse tyrannie, qui ne s'arrêterait même pas devant la vie privée des gens de lettres.

Allons plus loin. Il est constant que, dans certains théâtres, qui jouissent à cet égard d'une fâcheuse réputation, le droit d'être joué est un droit qui s'achète comme un autre : il faut le dire à l'honneur des lettres, la combinaison met bien plus souvent en cause des amateurs amoureux de la gloriole que le prestige du théâtre répand sur un nom, que des littérateurs impatients de révéler leur talent. Mais n'est-ce pas après tout une innocente supercherie ? Et le désir d'être joué, pour un homme qui a quelques lettres, et beaucoup de loisirs, est-il plus blâmable que le goût du sport, ou la passion de l'automobile ?

Parfois, aussi, au moment de monter une œuvre importante, et d'un succès très incertain, un directeur hésite : il sait qu'il risque une grosse partie : or, il est bien difficile à

un théâtre, nous l'avons vu, de boucler son budget. La prospérité, lorsqu'elle se rencontre, est précaire : il suffit d'un caprice de la fortune, pour qu'elle tourne au déficit. Notre directeur, en qui l'homme d'affaires n'a pas tué l'artiste, fait une expérience littéraire : il quitte les grandes routes, pour les sentiers, à peine frayés, de l'art dramatique : pour une fois, laissant reposer les pièces sûres et les noms aimés du public, il tend la main à l'inconnu, dont il a deviné le mérite. Mais il faut engager de grosses dépenses : si l'auteur consent à prendre à sa charge les décors, le cachet d'un interprète, ou à garantir un nombre minimum de représentations, assumant ainsi une partie des risques d'une œuvre en laquelle il a foi, faut-il crier au scandale, agiter les foudres de la Société contre ce directeur exploiteur et cet écrivain intrigant ? Cet effort partagé donnera peut-être un succès de plus au théâtre, un nom de plus aux lettres.

On rapporte que, lorsque le théâtre de la Porte Saint-Martin monta *Cyrano de Bergerac*, l'auteur prit à sa charge une partie des frais nécessités par sa pièce. La partie risquée dans ces conditions ne fait-elle pas un honneur égal aux deux intéressés ?

Les auteurs les plus connus ne se gênent pas d'ailleurs, à l'occasion, pour franchir ce *Rubicon*, qui sépare le domaine irréel des statuts de la Société, du véritable champ de bataille dramatique. Plus d'une scène ne soutient les intéressants efforts artistiques qu'elle tente, que par les concessions qu'elle obtient, en détail, des auteurs qu'elle met à la scène.

Les directeurs, nous le savons, ne cessent de se plaindre du joug de la Société. Mais, s'ils sont lésés par la collectivité, ils sont avantagés parfois par les individus. Par un

détour imprévu, il leur revient un peu des fonds dont on les prive.

Tel auteur, dont le public chiffre avec envie les larges profits, ne touche pas autant qu'on croit — car il fit des sacrifices pour sa pièce. Souvent, comme pour les cachets des artistes, il faut réduire les gains annoncés. Pensée philosophique, qui doit induire à l'indulgence ceux qui accusent la Société des Auteurs de la situation précaire des entreprises théâtrales.

Affirmer les principes, réprimer avec énergie les abus, lorsqu'ils se produisent au grand jour, rendre justice à ceux qui la saisissent d'une réclamation, tel doit être le rôle de la Société : elle a su toujours s'y tenir.

Elle se devait d'agir, pour empêcher que l'exception ne devint la règle, que le mal, en se généralisant, ne portât un réel préjudice à la masse des littérateurs. Les travaux de ses commissions attestent à cet égard sa bonne volonté.

Dès l'année 1868, le rapporteur à l'Assemblée générale se plaignait de la fréquence des conventions clandestines entre auteurs et directeurs : l'abus, disait-il, s'il ne mettait pas en cause l'existence même de l'association, énervait les principes de solidarité sur lesquels elle était fondée. L'Assemblée applaudit son commissaire, et, l'année suivante, donna à sa Commission le mandat d'instruire aussi bien contre les auteurs, que contre les directeurs convaincus de fraude (1).

Une occasion s'offrit de suite. Vers la fin de 1869, deux auteurs se dénoncèrent eux-mêmes, et dénoncèrent le directeur avec lequel ils avaient conclu un arrangement. La Commission n'hésita pas à poursuivre le directeur ; la pièce

(1) *Annuaire 1869*, pages 306 et 504.

en cause avait eu vingt-huit représentations : autant d'infractions au traité, passibles chacune de 200 francs d'amende : la Commission réclamait donc 5,600 francs ; le tribunal les lui octroya sans difficulté (1).

La Société des Auteurs a agi de même, chaque fois qu'une convention de ce genre est officieusement parvenue à sa connaissance ; les directeurs savent à quoi ils s'exposent ; ils savent surtout qu'ils ne sauraient exiger trop de garanties de leurs complices, lorsqu'ils opèrent en marge du Code de la Société. Car, si l'association hésite toujours à faire un procès à l'un de ses membres, les directeurs sont là pour endosser toutes les responsabilités.

*
* *

La Société a fait aussi tout ce qu'elle a pu, pour se prémunir, et prémunir ses membres, contre des combinaisons plus perfides, et moins naturelles.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que des directeurs de théâtre parcimonieux se sont avisés, pour diminuer leurs frais, d'imposer au jeune auteur, impatient de se produire, leur collaboration, ou celle d'un correcteur attaché à la maison, prête-nom de l'administration.

La Société ne s'est pas bornée à défendre à ses membres de céder à ces exigences — interdiction évidemment platonique. En 1885 et 1890, elle a adopté les dispositions suivantes :

« Le directeur s'interdit de recevoir et de faire représenter aucun ouvrage composé par un ou plusieurs membres de sa famille, sans avoir l'autorisation spéciale de la Commission des auteurs. Le directeur s'interdit de recevoir et de faire

(1) Tribunal civil de la Seine, 25 et 27 août 1869, *Gazette des tribunaux*, 28 août 1869.

représenter aucun ouvrage écrit en collaboration par un ou plusieurs membres de sa famille, sans s'être assuré, au préalable, que les auteurs possèdent une autorisation écrite de la Commission des auteurs permettant la collaboration ».

La précaution n'était pas inutile, ainsi qu'il apparut notamment dans une affaire qui s'est présentée dernièrement, dans des circonstances assez curieuses.

En 1903, un auteur faisait représenter, sur une scène de province, une féerie intitulée : *Les Aventures de Robinson Crusôé*. Il toucha 2,000 francs de droits; mais le directeur lui en réclama 1,400, à titre de droits d'auteur dus à sa femme, qui avait collaboré à la pièce, disait-il, ainsi qu'il résultait d'un document écrit.

L'affaire ayant été portée devant le tribunal, l'auteur n'eut pas de peine à démontrer que cette collaboration était purement fictive, et qu'il ne l'avait acceptée qu'à son corps défendant. Toutes les lettres échangées au sujet de la pièce avaient été adressées à l'auteur seul; celle-ci, notamment, alors qu'il avait présenté son manuscrit sous forme de drame :

« Reprenez-le entièrement, écrivait le directeur, et, en travaillant, arrangez-vous de façon à ce qu'il y ait dans la pièce deux comiques très hilarants. De plus, intercalez-y un trio de sauvages, et deux ou trois chansons, le tout comique » (1).

C'était plus qu'il n'en fallait pour prouver sa paternité exclusive.

A une époque où la littérature a cessé d'être l'apanage des hommes, quels déboires n'aurait pas connus l'auteur dramatique, livré sans défense aux directeurs mariés ?

(1) Tribunal civil, 13 novembre 1903, *Gazette des tribunaux*, 19 et 20 février 1906.

Ajoutons que la Société ne défend pas seulement les pièces des parents de directeurs ; elle interdit également la représentation d'une pièce du directeur lui-même, sur le théâtre qu'il administre. Elle s'est souvent montrée intraitable sur ce point, et même dans des cas d'extrême nécessité. En 1871, M. Jules Noriac, directeur du Théâtre-Beaumarchais, n'ayant rien à jouer, sollicitait la permission de représenter une œuvre de lui. La Commission ne se laissa pas fléchir. Un jour, M^{me} Sarah Bernhardt, alléguant une pénurie semblable, voulut monter à son théâtre sa *Duchesse Catherine*. Elle ne put y arriver. Ces temps derniers, par contre, elle représentait, sans opposition de la part de la Société, son *Adrienne Lecouvreur*.

*
* *

Dans quelques théâtres — ceux surtout où fleurit le vaudeville, la comédie un peu grosse — il est admis, dit-on, que le débutant ne franchit le seuil, qu'accompagné, présenté par un confrère vieilli dans le métier...

Nous entrons ici dans une matière fort délicate, celle de la collaboration. Rien n'est plus trompeur, plus impalpable, plus indéfinissable, que la collaboration en matière dramatique. Dans plus d'un cas, voyant sur l'affiche un nom d'inconnu, précédé d'un ou deux noms respectés, le spectateur averti pensera que les auteurs en vogue n'ont apporté autre chose à l'entreprise commune, que le désir bien naturel de toucher une partie des droits : cependant ils ont refait une scène, inventé un personnage, ajusté un ressort dramatique, donné le tour de main, qui assurera à la pièce une heureuse et fructueuse carrière.

À quoi peut tenir le succès d'une pièce ? Un jour deux auteurs avaient terminé une comédie fort plaisante, mais le

dénouement clochait. Ils s'en furent trouver un maître de l'art, et lui exposèrent leur embarras. Dans le cours de la pièce, à diverses reprises, on entendait tinter une sonnette. — Faites tinter votre sonnette à la fin, prononça le maître. Aussitôt dit, aussitôt fait. La pièce eut un succès énorme (1).

Alexandre Dumas fils n'a-t-il pas écrit les lignes suivantes :

« Supposez un jeune homme ayant eu l'idée d'Antony, ayant exécuté quatre actes trois quarts, tels qu'ils sont dans la pièce que vous connaissez ; mais il n'a pas le dénouement. Il apporte ces quatre actes trois quarts à Alexandre Dumas et lui demande comment on peut terminer un pareil drame. Alexandre Dumas trouve : Elle me résistait, je l'ai assassinée ; la pièce est de lui ».

Ce qui n'était, sous la plume d'Alexandre Dumas fils, qu'une agréable boutade, devient une réalité, lorsqu'il s'agit de drames, de vaudevilles, de féeries, où le savoir-faire est souvent un guide plus sûr que le génie le plus fertile.

Le théâtre, en effet, lorsqu'on le regarde par ses petits côtés, semble soumis à certaines lois, qu'il est utile de connaître et de posséder. Le débutant apporte l'idée, une verve originale, des combinaisons imprévues ; le maître, vieilli dans la carrière, par le secret d'une cuisine savante, sert au public le plat qu'il sait flatter son goût.

L'auteur connu ne mettrait-il que son nom dans l'affaire qu'il donnerait déjà beaucoup : ce nom n'est-il pas la garantie de la curiosité du public, de l'indulgence de la critique ? Il suffit à décider le directeur perplexe. S'il plaît au débutant de l'acheter, de quel droit l'en empêcherez-vous ? C'est un contrat qui vaut par le libre consentement

(1) Voir *Annuaire de la Société 1869*, page 575, en note.

des intéressés ; tant qu'il ne devient pas une cause de scandale, au nom de quel principe s'opposerait-on à ce qu'il fût exécuté ?

Marché immoral, dira-t-on ; mais les artistes en vogue ne sont-ils pas aidés par leurs élèves ? Un architecte en renom fait-il tous les projets qu'il signe ? L'art dramatique, surtout lorsqu'on le considère dans ses genres inférieurs, n'échappe pas à ces nécessités.

La Société aura-t-elle sa police, pénétrera-t-elle dans le secret de la production, traduira-t-elle, au moindre soupçon, les coupables à sa barre ? C'est alors que ceux-là mêmes, qui lui reprochent son inaction, ne manqueraient pas de blâmer son humeur combative. La Société, diraient-ils, accuse la rigueur de son monopole, par la sévérité de sa discipline.

N'empêche-t-elle pas délibérément les débutants d'arriver, lorsqu'elle leur interdit de céder à des exigences, qu'ils subissent en les déplorant ? Et n'est-ce pas, d'ailleurs, se battre contre des moulins, partir en guerre contre des maux qui ont existé de tout temps. La Société ruine son crédit, parce qu'elle va contre la nature des choses.

Parfois, il est vrai, le collaborateur n'aura pas la moindre part dans la confection de la pièce : auteur, journaliste, ou simplement fournisseur attitré de la scène, dont il s'occupe, il présentera tour à tour au directeur les auteurs désireux d'être joués. C'est l'ami de la maison, dont on a tracé une silhouette amusante :

« L'ami de la maison est ainsi appelé, parce que vous le rencontrez dans tous les coins et recoins du théâtre. Vous le heurtez dans les couloirs, le retrouvez dans la salle d'attente, devisageant, l'un après l'autre, tous ceux qui s'y trouvent. Il est dans le cabinet du directeur, et dans les loges d'artistes, sur la scène et dans la salle, au cintre et

dans les dessous, sans oublier la loge du concierge » (1).

Mais comment mettre la main sur cet ami insaisissable, qui est partout et nulle part, et qui doit être ailleurs, en cas de difficultés.

Dans certains cas, la collaboration s'effacera pour faire place à une vente en pleine propriété : le contrat revêt alors un caractère d'immoralité qui le rend particulièrement répréhensible. On a vu des dramaturges malheureux travailler pour des oisifs ; de même des romans-feuilletons ont enrichi leurs signataires, qui furent confectionnés par des inventeurs à la tâche.

Mais de quel droit un tiers interviendrait-il dans ces compromissions humiliantes ? Si l'auteur frustré lui-même venait réclamer justice, ne serait-on pas en droit de lui répondre, comme faisait M. Romain Rolland :

« Pauvre diable sans pensée, de quel droit vous réclamez-vous ? Je ne vous connais pas. Vous n'êtes pas un homme, vous n'êtes plus qu'une ombre (2) ».

*
* *

La Société, a-t-on prétendu, permet à certains littérateurs de commanditer des scènes, à leur usage exclusif et à celui de leurs amis.

C'est là une affirmation quelque peu téméraire. Si, d'aventure, un auteur prend une situation telle dans un établissement, et s'il a d'autre part assez peu de scrupules, pour en exclure par tous les moyens — y compris les manœuvres financières — ceux qui pourraient lui faire concurrence, il est peu probable qu'il donne à ses combinaisons la moindre

(1) *Revue de l'Art dramatique*, numéro du 13 décembre 1903.

(2) *Revue de l'Art dramatique*, numéro du 15 juin 1907.

publicité. Car il tomberait sous le coup des statuts, tels qu'ils sont actuellement rédigés. Le directeur qui se rendrait complice de ces agissements, en faisant appel aux capitaux d'un auteur, serait également passible d'une forte pénalité.

En 1898 en effet, la Société, qu'on taxe d'indifférence, s'est émue de voir représenter, trop fréquemment, dans certains théâtres, les œuvres de littérateurs, commanditaires avoués de l'administration. Elle a inséré dans ses traités un nouvel article ainsi conçu :

« Une indemnité de douze mille francs sera également exigible, dans le cas où il pourra être établi que l'auteur ou le compositeur d'une pièce représentée dans le théâtre qui fait l'objet des présentes conventions, est actionnaire ou commanditaire de ce théâtre, ou a fait un apport d'argent, sous forme de commandite ou autre » (1).

Cet article, il est vrai, ne saurait s'appliquer qu'à des situations avérées, qui feraient scandale. Cela n'empêchera pas des combinaisons plus discrètes, mais non moins blâmables. On a vu des auteurs — et non des moindres — ne faire agréer leurs pièces, qu'en s'intéressant indirectement à la question d'un théâtre : d'autres, sans se mettre eux-mêmes en avant, ne seront joués, que parce qu'ils seront amis ou parents d'un commanditaire.

Mais la Société va-t-elle proscrire les relations d'amitié, les liens de la famille ? Bientôt aucun nom ne paraîtrait sur l'affiche, qu'après une enquête approfondie, sur les raisons qui ont pu décider le directeur à l'agréer.

Les auteurs, ennemis des compromissions, se tiendront à l'écart des intrigues et des luttes. Ils se rappelleront ce mot de Ducis, un poète fourvoyé dans le théâtre :

(1) *Annuaire 1898*, page 616.

« Quand on suit la carrière dramatique, il faudrait avoir deux âmes : l'une, noble et grande, pour composer un bel ouvrage ; l'autre, ignoble et basse, pour le faire représenter ».

*
* *

En dehors même de toute manœuvre financière, on s'est plaint que certains auteurs se syndiquent, pour alimenter de leur production certains établissements, les music-halls de préférence ; de fait, si l'on observe les affiches de quelques-uns de ces établissements, quelques noms reviennent avec une inlassable obstination.

« Si on consultait les programmes de ces dernières années, a-t-on dit, on constaterait l'existence officieuse d'un véritable syndicat d'auteurs haut cotés, et devenus fournisseurs attitrés, exclusifs, de certains théâtres, où, en dehors d'eux et sans eux, personne n'est joué » (1).

Faut-il s'en étonner ? N'est-ce pas, pour ainsi dire, une nécessité, dans certains genres ? Une revue aujourd'hui est moins une pièce qu'un ballet, une féerie, quand ce n'est pas une simple exhibition ; l'esprit, la chanson, l'actualité même s'effacent, devant les splendeurs monotones d'une figuration invariable.

Pour cet effort, qui demande de l'habileté, des aptitudes très diverses, et surtout un détachement méritoire de toute préoccupation littéraire ou artistique, un directeur préférera toujours un auteur dont il est sûr, à un débutant qu'il faudra mettre au courant. L'esprit, la verve, les bons mots peuvent s'user, mais non le talent d'organiser. Aussi les entrepreneurs seront-ils souvent les mêmes ; ne pouvant suffire seuls à leur tâche, ils embaucheront des apprentis,

(1) *Revue de l'Art dramatique*, numéro du 20 août 1907.

qui travaillent sous leur direction, en attendant de passer maîtres dans leur art.

De temps à autre, une indiscrétion de presse, une audience de tribunal révèle au public des traités, par lesquels un auteur s'engage à fournir un établissement, pendant plusieurs années, de revues, de vaudevilles, ou d'opérettes. On ne s'étonne pas outre mesure ; on s'accorde à trouver que le directeur est un homme prévoyant, qui a peur de l'inconnu.

La Société va-t-elle proscrire ces marchés à long terme ? Cela n'empêchera pas les directeurs de s'adresser chaque fois au même fournisseur.

La Société des Auteurs a donc agi sagement en laissant reposer les armes qu'elle a en mains ; par sa politique prudente, elle a tempéré la rigueur de son monopole.

Peut-être quelques-uns abuseront-ils de cette tolérance, pour se laisser aller à des combinaisons quelque peu risquées. Mais ces entreprises demeureront toujours isolées ; elles relèvent, en tout cas, de la conscience et de la dignité des hommes de lettres, plutôt que du tribunal de leurs confrères.

La Résistance à la Société

La Résistance à la Société

L'histoire de la Société des Auteurs, pendant le siècle dernier, nous montre sa vitalité, et le développement continu de son influence : débile, sous la Révolution, et n'existant guère que sur le papier, elle prend corps en 1829, mais sous forme d'association essentiellement libérale, ouverte à tous, ignorant la contrainte. Cette charte incomplète la vouant à une existence précaire, elle se donne une constitution nouvelle, en 1837. Assurée désormais, par la rigueur de ses statuts, contre les défaillances de ses membres, favorisée d'ailleurs par une jurisprudence plus indulgente, elle poursuit plus énergiquement ses revendications contre les administrations théâtrales ; les obligations, toujours plus étroites, auxquelles elle les astreint marquent l'affermissement progressif de son pouvoir. Depuis une vingtaine d'années, on peut dire qu'à cet égard elle est arrivée au terme de son évolution. Son programme est très chargé : on ne voit guère les exigences nouvelles qu'elle pourrait formuler.

La Société suivait d'ailleurs un chemin tout tracé : si les moyens mis en œuvre ont varié, le but n'a pas changé.

Aussi les directeurs de théâtre ont-ils compris, dès l'abord, qu'ils se trouvaient en face d'un adversaire déterminé à se faire sa place ; ils n'ont laissé échapper aucune occasion de protester contre son ingérence. Sous la Révolution, la Société s'était vu traiter de corporation : cela équivalait alors à un reproche d'incivisme ; plus tard, les directeurs de théâtre n'ont pas manqué de reprendre cette arme, accusant le syn-

dicat de constituer un monopole illégal, contraire à la liberté de la production dramatique. Dans cette lutte, ils ont parfois rencontré l'appui de membres de la Société, irrités des règles prohibitives qu'elle édicte, persuadés qu'elle est fondée, non dans l'intérêt de la masse des littérateurs, mais pour le profit de quelques privilégiés.

*
* *

Ce ne furent d'abord que des escarmouches, sans corps à corps, simplement pour prendre contact. Telles deux forces qui s'ignorent, la Société des Auteurs et les directeurs de théâtre se cherchaient, mais hésitaient à s'engager trop avant, doutant de l'issue du conflit.

Certaines concessions, que la Société leur avait de suite imposées, leur parurent particulièrement intolérables ; à vrai dire, ces concessions leur avaient été demandées de tout temps, même avant la Révolution.

Mais ils cherchent noise à la Société ; quel que soit le motif de leurs plaintes, ils s'insurgent moins contre telle ou telle clause des statuts, que contre l'existence même du syndicat : tout comme leurs devanciers, qui signalaient, à ses débuts, l'agence Framery à la vindicte publique, ils dénoncent à l'opinion l'Association des Auteurs — heureux, s'ils pouvaient la faire reculer, ou la dépouiller, le cas échéant, de ses titres juridiques.

Les billets d'auteur devaient être le prétexte indiqué des premières hostilités.

Dès 1830, au lendemain même où la Société se ranimait pour des luttes nouvelles, au souffle de Scribe, les directions du Vaudeville, des Nouveautés, des Variétés et du Gymnase — imposante concentration — manifestent bruyamment contre ce tribut humiliant. Elles avertissent les

auteurs, par une circulaire, qu'il ne leur sera plus délivré, à l'avenir, de billets.

Le 11 janvier 1830, la Commission des Auteurs se réunit. Ne se trouvant pas suffisamment armée par l'acte social — ébauche encore imparfaite — pour assurer la discipline et la cohésion des membres de la Société, elle décide que les sociétaires s'engageront, par écrit, à ne pas laisser jouer leurs pièces sur les théâtres qui violeraient l'une des règles inscrites dans les traités; et ce, sous peine d'une indemnité de 6,000 francs, versée à la caisse de secours.

En même temps, elle retire aux directeurs réfractaires l'usage de son répertoire, et leur intente un procès. Surpris sans doute par cette attitude résolue, qui leur fit subir, pendant trois mois, des pertes sérieuses, les directeurs rebelles n'insistent pas.

Le 25 novembre de la même année, le directeur de l'Ambigu montre des velléités d'indépendance : il annonce qu'il n'ouvrira plus les portes de son théâtre aux auteurs munis d'entrées, et qu'il n'acceptera plus les billets vendus par les auteurs.

Geste de mauvaise humeur qui n'eut pas de suites. Le directeur, menacé d'interdit, s'empressa de baisser pavillon.

En 1833, la Société entre en conflit avec plusieurs scènes : quelques auteurs en profitent pour se séparer de leurs confrères — car on aura beau changer les formes de gouvernement, au sein de l'association, on aura toujours grand-peine à empêcher les dramaturges d'aller là où leur intérêt particulier semble les appeler.

Le rapporteur à l'Assemblée générale, Frédéric Soulié, croit devoir blâmer ces défections : il adjure ses confrères de rester unis, sous l'égide du syndicat (1).

(1) Sur ces premières difficultés, consulter le mémoire précité, *l'Association*

Chose curieuse, le premier arrêt rendu en 1837 à la requête des directeurs de théâtre parut être un arrêt de mort pour la Société naissante.

Vers cette époque, M. de Cès-Caupenne, directeur déjà de l'Ambigu, avait pris en mains le théâtre de la Gaité. La Société n'y vit d'ailleurs aucun mal : elle ne prohibait pas encore les trusts de théâtres.

M. de Cès-Caupenne succédait à la Gaité à une direction malheureuse. Aussi son premier soin fut-il de remédier aux inconvénients qui, prétendait-il, avaient entraîné la ruine de son prédécesseur, et, entre tous, à la perception des droits d'auteur qu'il trouvait excessifs. Il remplaça les droits proportionnels à la recette, prélevés jusqu'alors sur cette scène, par le tarif en vigueur à l'Ambigu, qui comportait un simple droit fixe par soirée.

Emoi dans le camp des auteurs. A cette déclaration de guerre, les dramaturges confédérés ripostent par un manifeste : le 16 août 1837, ils tiennent conseil, et signent un accord, aux termes duquel tout associé qui donnerait une pièce à l'Ambigu, sera passible d'un dédit de six mille francs ; les dissidents se verront, en outre, retirer les bénéfices de la correspondance entretenue par les agences.

M. de Cès-Caupenne ne s'en crut pas moins fondé à représenter, sans autorisation spéciale, certaines œuvres appartenant au répertoire de la Société. Bientôt le tribunal correctionnel fut saisi de trois plaintes : de MM. Langlé et Massé, auteurs d'une opérette, *Titi au chemin de fer*, jouée à l'Ambigu sans leur permission ; de M. Anicet Bourgeois, auteur en collaboration de *Héloïse et Abélard*, représentée à la Gaité, malgré sa défense ; de M^{me} veuve Victor-Ducange, qui se plaignait

des Auteurs et Compositeurs dramatiques défendue par ses adversaires, 1866, rédigé par F. Langlé, membre de la Commission de 1834 à 1864.

que, *Il y a seize ans*, mélodrame en musique, eût été transporté à la Gaité, en dépit d'une convention portant qu'il ne serait plus donné qu'à l'Ambigu.

M^e Teste prit la défense de l'audacieux directeur. Il ne se borna pas à faire valoir les circonstances de fait, qui, pour chacune de ces trois accusations, prouvaient la bonne foi, sinon le bon droit de son client, et le garantissaient contre une condamnation en police correctionnelle. Il s'en prit directement à l'association. Comparant la situation actuelle des littérateurs avec le sort qui leur était fait avant Beaumarchais, il s'écriait déjà, longtemps avant M^e Millerand :

« En cela, comme en tant d'autres choses, le bien fut dépassé. Aujourd'hui, quel changement ! les protégés d'autrefois protègent à leur tour ; de pauvres qu'ils étaient, les auteurs sont devenus riches, et même fort riches, et ce ne sont plus eux qui prennent le chemin de l'hôpital ».

Il dénonçait les agissements des dramaturges, qui ont formé une véritable ligue, et « fulminé contre M. de Cès-Caupenne une véritable sentence d'excommunication ». M. de Cès-Caupenne, en prenant la direction de la Gaité, s'était vu dans la nécessité de réduire les droits d'auteur, qui, tout en étant proportionnels à la recette, n'étaient pas en proportion « avec la nature des représentations données sur les petits théâtres du boulevard, où, il faut bien en convenir, les accessoires l'emportent sur le fond, pour satisfaire aux exigences d'un public, qui, tout en ne payant guère, veut jouir beaucoup des yeux, et exclusivement des yeux ».

« M. de Cès-Caupenne, disait l'avocat, sans vouloir gêner la liberté de personne, veut aussi garder sa liberté. Comme directeur de l'Ambigu, il a su poser les bases salutaires d'un traité qui le met à l'abri d'exigences qu'il trouve trop exagérées ; comme directeur de la Gaité, il a secoué le joug

qu'on avait imposé à son prédécesseur. Et quel joug ! Son malheureux prédécesseur y a succombé ! Loin de lui l'idée d'étendre au théâtre de la Gaité le traité qui régit l'Ambigu. A la Gaité les transactions se passent de gré à gré ; c'est le droit de chacun ».

Ainsi ce n'était même pas un tarif nouveau que le nouveau directeur établissait à la Gaité : il prétendait s'entendre dans chaque cas avec l'auteur. Cette prétention était la négation même du principe sur lequel était fondée l'association.

Le tribunal, s'attachant aux circonstances de fait invoquées en faveur de la bonne foi du directeur, renvoya de Cès-Caupenne des fins de la plainte. Mais un des considérants du jugement était la condamnation de la Société.

« Attendu qu'il importe de remarquer que ces trois plaintes se justifient mal par leur intérêt réel ; qu'elles paraissent n'avoir été introduites que dans l'intérêt d'une association dont le but, qui n'a pas été nié à l'audience, est de frapper d'interdit le théâtre de la Gaité ;

« Attendu qu'une pareille association ne peut trouver protection devant les magistrats, parce qu'elle est essentiellement contraire à la liberté de l'industrie, en même temps qu'elle est peu compatible avec l'indépendance et la dignité des lettres ».

La Société ne voulut pas rester sous le coup d'une appréciation aussi sévère ; elle fit appel, et la Cour lui donna satisfaction, en supprimant le considérant blessant (1).

Dès cette première alerte, la Société put constater qu'elle n'était pas suivie par l'unanimité de ses membres. Plusieurs,

(1) Tribunal correctionnel de Paris, 6, 12, 17 janvier 1838; *Gazette des tribunaux*, 6, 13, 17 janvier 1838, et Cour de Paris, 22 mars 1838; *Gazette des tribunaux*, 23 mars.

en effet, refusèrent de s'incliner devant la décision de la Commission, qui avait interdit aux auteurs de pactiser avec les rebelles. C'est à la suite de cette résistance, que la Société, se jugeant imparfaitement protégée par ses statuts, contre les défaillances de ses membres, résolut de se constituer en société civile et de remanier son acte social. Quant aux dissidents, ils furent peu à peu réintégrés dans la Société. Pixérécourt et Clairville, notamment, rayés d'abord du syndicat, par décision du 11 mars 1838, furent amnistiés, sur leur demande expresse, en Assemblée générale du 12 avril 1840.

*
* *

Pendant l'année qui suivit son différend avec l'Ambigu, la Société fut violemment prise à parti d'un autre côté.

Le procès qu'elle eut à soutenir, en 1838, contre MM. Poirson et Cerfbeer, directeurs du Gymnase, s'éleva à propos de la clause du traité général stipulant que, chaque année, une représentation serait donnée à ce théâtre, au bénéfice des auteurs — cette obligation a été transformée depuis en une redevance fixe, versée à la caisse sociale. Y eut-il négligence, ou mauvaise volonté de la part de l'administration du Gymnase ? En 1836, elle était en retard de six représentations. On ne put s'entendre sur le choix des spectacles, ni sur la fixation des dates ; un projet de transaction, débattu entre les parties, ne put aboutir ; profitant du conflit, MM. Poirson et Cerfbeer prirent l'offensive, et annoncèrent aux auteurs, par une circulaire, que leurs droits seraient réglés désormais conformément à un tarif arrêté par l'administration. C'était s'affranchir délibérément de la tutelle de l'association.

De son côté, la Société des Auteurs, représentée par

MM. Rougemont, Dupaty, Scribe, Mélesville, Piccini, Halévy et autres, assigna les directeurs devant le tribunal de commerce, demandant l'exécution du traité, et, en particulier, les représentations éludées.

M^e Vatel, qui plaida la cause du Gymnase, prétendit, tout d'abord, que le procès avait été voulu par la Société, désireuse de faire proclamer sa légalité; si l'entente n'avait pu se faire, c'est que celle-ci tenait à un débat public. Peut-être cette allégation n'était-elle pas absolument fantaisiste. La Société devait avoir à cœur de se venger de sa défaite judiciaire initiale. L'avocat jugeait sans bienveillance les résultats de l'union des auteurs :

« ... un despotisme affreux qui pèse sur les administrations théâtrales, qui a renversé l'ancienne Société du théâtre de l'Opéra-Comique, qui vient d'amener la faillite du théâtre du Gymnase. Ce joug, les théâtres ne sont pas les seuls à le subir; les jeunes auteurs y sont également soumis; sous peine d'être privés de la possibilité de recouvrer leurs droits d'auteur, il faut qu'ils acquiescent aux lois de la Commission. Cette coalition est monstrueuse et illicite ».

L'avocat de la Commission répondit que les auteurs avaient, comme les boulangers, comme les marchands de bois, le droit de confier à un syndicat l'administration de leurs intérêts. Le tribunal demeura d'accord que l'association n'avait rien d'illicite, et condamna le Gymnase à s'acquitter, mois par mois, des représentations arriérées, jusqu'à parfaite libération (1).

Les directeurs firent appel : mais, entre temps, une transaction intervint; faisant amende honorable, ils reconnurent la légalité de la Société. C'était la morale de l'histoire.

(1) Tribunal de commerce de la Seine, 1^{er} et 29 mars 1838, *Gazette des tribunaux*, 2 et 3 avril 1838.

*
* *

C'est encore les directeurs du Gymnase, que nous retrouvons sur la brèche, cinq ans plus tard. Cette fois-ci, ils n'avaient violé aucune des clauses de leur traité. C'est la Société qui, en cours d'exécution du contrat, s'était ravisée, et avait voulu leur imposer des charges nouvelles. Les directeurs tenaient de la Société un bail de trois, six, ou neuf années, au gré de la Commission ; profitant d'une échéance, celle-ci émit, en 1842, la prétention de réviser le traité : elle réclamait notamment le fonctionnement d'un comité de lecture, certains avantages, relativement aux entrées accordées aux auteurs, et le rétablissement de l'ancien droit de billets d'auteur, qui avait été converti, du consentement de la Commission, en une rétribution fixe.

MM. Poirson et Cerfbeer refusèrent toute concession. Ils adressèrent une proclamation à MM. les auteurs, leur annonçant que leurs droits seraient désormais fixés d'après un tarif, arrêté après examen attentif des ressources de l'entreprise. Ils rappelaient le premier jugement de 1838, condamnant l'existence de la Société ; ils dénonçaient une association, « qui, au lieu de se borner à veiller aux intérêts et aux droits généraux des auteurs, avait cru pouvoir, au moyen d'un système de coalition illicite, détruire complètement la liberté de l'industrie théâtrale... et avait confisqué, au profit des seuls associés les deux agents, établis au nom et par les soins de l'universalité des auteurs, la perception des droits en province ».

La Société des Auteurs riposta, en mettant le Gymnase en interdit ; dans une circulaire adressée aux auteurs, elle justifiait l'association, qui s'était reformée, en 1829, pour mettre un terme aux combinaisons grâce auxquelles les

administrations théâtrales — et le Gymnase en particulier — frustraient trop souvent les auteurs.

Théophile Gautier, dans son feuilleton dramatique, commente ainsi la nouvelle :

« Le Gymnase est mis au ban de la république des lettres ; c'est un lieu maudit, et condamné solennellement. Il est défendu à tout auteur, et à nous-même, sous peine de six mille francs d'amende, de lui fournir la moindre bribe de dialogue, la plus légère pointe de couplet » (1).

Le Gymnase essaya de se passer de la Société. On eut, pour la première fois, le spectacle rare d'un théâtre vivant en marge du syndicat.

Dans cette lutte, il rencontra tout d'abord le concours de certains membres de la Société, entre autres de Léon Laya, dont une pièce intitulée *Le premier Chapitre* était en cours de représentations au théâtre, lorsque surgit le conflit. Léon Laya autorisa d'abord les directeurs à continuer les représentations. Mais bientôt, menacé par ses confrères d'une amende de 6,000 francs, et d'un procès, il se rendit à la Commission, et signifia défense de jouer sa pièce.

Les rebelles ne se découragèrent pourtant pas. Ils pensèrent à créer une agence, faisant concurrence aux agences de la Société : ils trouvèrent, paraît-il, jusqu'à quatre cents correspondants en province ; mais la Société en avait six cents à sa disposition, et elle intima défense à ces intrus de percevoir les droits d'auteur.

De guerre lasse, MM. Poirson et Cerfbeer se retournèrent contre la Commission, représentée par Victor Hugo, Dupaty, d'Ennery, Halévy et autres : ils l'assignèrent devant le tribunal civil, alléguant qu'elle ne pouvait leur refuser un

(1) Théophile Gautier, *L'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 2^e série, Hetzel, édit., page 261.

traité, et lui réclamant de ce chef 60,000 francs de dommages-intérêts. C'était, avant la lettre, le procès de MM. Roy et Richemond contre la Société.

M^e Chaix d'Est Ange, qui soutint devant le tribunal civil les revendications des directeurs, ouvrit la discussion par une déclaration des plus solennelles :

« Nous venons soumettre à votre examen, disait-il aux magistrats, une question qui intéresse à la fois l'honneur des lettres et la liberté de l'industrie. La résoudre contre nous, ce ne serait pas seulement prononcer l'asservissement des entreprises théâtrales, ce serait en même temps préparer au commerce des entraves, contre lesquelles protestent les principes de la loi, les enseignements de la jurisprudence, et toutes les règles enfin de la science économique ».

C'est toujours l'accusation d'atteinte portée à la liberté du travail, atteinte qui devient, pour les besoins du procès, la cause d'une véritable perturbation économique.

Le célèbre avocat rappela fort habilement l'historique de la Société, au début « association timide, incertaine, qui faisait peu de bruit dans le monde », bientôt agressive, et qui aurait pu prendre pour devise celle de son fondateur, Beaumarchais : « Ma vie est un combat ».

Son règne ne s'était établi que par la force : sur les auteurs, qui avaient signé à leur corps défendant, et pour continuer à bénéficier des agences accaparées ; sur les directeurs, qui n'avaient accepté ses traités que le couteau sur la gorge. L'avocat produisait, à l'appui de ses dires, une attestation de contrainte fournie par les directeurs de l'Opéra-Comique, du Palais-Royal, de la Porte Saint-Martin, de la Gaité, de l'Ambigu, des Folies-Dramatiques. Plébiscite imposant contre la confédération des auteurs.

Les clauses des traités généraux, pas plus que celles du

pacte social, n'échappèrent à la critique hostile de M^e Chaix d'Est Ange : il s'en prit aux droits perçus sur le domaine public, aux billets d'auteur, dont le rétablissement exigé fut cause de la rupture des relations avec le Gymnase ; il conclut en demandant la nullité de la Société, comme contraire aux lois et à l'ordre public. Elle violait le principe de libre concurrence, que Turgot avait cherché à faire prédominer, et que la Révolution avait proclamé. Elle tombait sous le coup d'un arrêt rendu en 1826 contre des marchands de porcelaine, qui s'étaient concertés pour faire la loi sur le marché, et dont l'entente avait été déclarée illicite.

Les auteurs s'indigneront, à la pensée d'être comparés à des marchands. Mais l'avocat n'en avait cure :

« Que vous gardiez d'abord, leur disait-il, votre gloire à l'Institut, et le bruit des applaudissements qui vous enivrent, je le conçois : mais vous voulez aussi une autre monnaie pour le prix de vos œuvres. Vous en voulez beaucoup. Vous ne vous perdez pas dans les nuages de la gloire, et dans les vapeurs de l'imagination. Vous descendez souvent sur la terre, et alors vous êtes des gens très positifs ».

Les œuvres de l'esprit sont donc une marchandise tout comme le grain, le blé, ou la viande : le législateur n'a pu s'en désintéresser, et il est interdit à ceux qui en font commerce, d'en fausser arbitrairement les cours.

M^e Dupin, chargé de la défense de la Société des Auteurs, présenta les choses sous des couleurs bien différentes : on parlait de coalition, pouvait-on appeler de ce nom la ligue des petits contre les puissants, des pauvres contre les riches ? La Société s'était fondée pour faire rendre justice aux écrivains, pour remédier à de multiples abus. Les directeurs n'avaient-ils pas auparavant « les billets donnés, ou censés donnés, qu'on vend ; les loges données à la famille et aux

amis, et qu'on vend, sans que les actionnaires, les hôpitaux, les auteurs, y prélèvent rien ? »

La Société, disait-on, avait mis la main sur les agences. « Mais je suppose, disait M^e Dupin, une entreprise commerciale ayant des commis voyageurs dans les villes, ayant annoncé partout que quiconque ne serait pas de la société, ne pourrait se servir de ses commis voyageurs. Sera-t-on admis à dire : Vous faites là une coalition ? »

La Société avait, comme ressource suprême, contre les administrations théâtrales, la mise à l'interdit. Mais qu'était-ce que cette vengeance, sinon la condition résolutoire prévue par l'article 1184 du Code civil ? Les auteurs associés retirent leur répertoire, tout comme pourraient le faire des auteurs étrangers à l'association.

Quant à assimiler les auteurs dramatiques à des marchands de porcelaine, c'était déraisonner.

« Oui, sans doute, s'écriait le défenseur de la Société, dans une éloquente péroraison, on ne peut contester qu'un homme de lettres, qui consume sa vie dans les travaux littéraires, qui concourt à la gloire et à l'illustration du pays, ne doive y attacher une noble et honorable rétribution. Mais l'homme de lettres, qui reçoit une rétribution pour ses travaux, ne reçoit pas plus le salaire d'une marchandise, que vous ne recevez le salaire de vos paroles en venant défendre ses droits. Vous recevez les honoraires de vos soins ».

Qu'aurait dit l'honorable avocat, s'il avait entendu, ces temps derniers, des gens téméraires assimiler à un salaire les émoluments du barreau ?

Le tribunal n'en approuva pas moins ses conclusions, et rejeta la demande de Poirson et Cerfbeer, estimant que le syndicat des auteurs n'offrait aucun des caractères de la

coalition, et n'était qu'une assurance mutuelle entre les signataires, pour l'exécution de traités librement consentis avec les directeurs, et pour la perception des droits d'auteur.

Les directeurs condamnés en appelèrent, mais ils n'eurent pas plus de succès au second degré (1).

Pendant que se déroulaient les péripéties judiciaires de ce duel dramatique, le Gymnase continuait à lutter contre la mauvaise chance qui le poursuivait.

Après *Le premier Chapitre*, de Léon Laya, on avait vu sur l'affiche *Talma en congé*, de Biéville : ces deux pièces, remarque Théophile Gautier, représentent 12,000 francs de dédit, et ne les valent pas (2).

En septembre 1842, Fournier, autre transfuge, donne *Céline ou la Famille de l'absent*, pièce qui dut surtout d'être écoutée à Rose-Chéri.

« Ses beaux yeux, écrit Théophile Gautier, feront plus de tort à l'association des auteurs, que les vaudevilles de M. Fournier » (3).

Dès octobre, Laya et Fournier ayant abandonné les malheureux directeurs, ils ne jouent plus que des inconnus : entre autres, M. Jules de Prévaray, celui-là peut-être, dit le critique, qui demande, dans les *Petites Affiches* « un collaborateur de bonne famille pour faire ensemble de jolis vaudevilles ». Il n'apporte au Gymnase en détresse qu'une pièce « traitée déjà par sept ou huit faiseurs » (4).

Nous avons parlé de l'appel retentissant que le Gymnase,

(1) Tribunal civil de la Seine, 30 décembre 1842, *Gazette des tribunaux*, 31 décembre, et Cour de Paris, 7 novembre 1843, *Gazette des tribunaux*, 8 novembre.

(2) Théophile Gautier, *ibid.*

(3) *Ibid.*, page 275.

(4) *Ibid.*, page 287.

aux abois, lança aux jeunes auteurs, appelant à son secours les écrivains abandonnés du ciel et de la terre ; nous avons vu ce théâtre mourant d'inanition, dans l'abondance des manuscrits.

Dès septembre 1843, il ne trouve plus rien à jouer. En désespoir de cause, il veut tâter d'un vaudeville, qui eut son jour de gloire quelque quarante ans auparavant ; cette pièce ne parvient pas à dérider les spectateurs. De guerre lasse Poirson céda le Gymnase à Montigny : bientôt Scribe rentra, en maître, sur la scène soumise, avec *Les Surprises*.

Mais, avant d'abdiquer, M. Poirson se vengea de la Commission par une lette curieuse, et dont les termes ne nous semblent nullement démodés :

« Messieurs,

« Puisqu'il reste démontré désormais, après tant d'épreuves successives, que l'association des Auteurs dramatiques n'a pas un pouvoir exorbitant, que les théâtres sont libres de ne pas recevoir ses conditions, quelles qu'elles soient ; que les auteurs ne sont pas contraints d'en faire partie, sous peine d'être ruinés ; que MM. Fournier, Paul Dupont (auteurs qui protestaient contre l'attitude de l'association) et d'autres malhonnêtes gens, y sont entrés volontairement, et y demeurent de leur plein gré ; qu'elle ne confisque pas, en dépit de la loi, le domaine public ; que c'est le Gymnase qui, en 1830, faisait vendre les billets, dont il poursuivait énergiquement le trafic ; que c'est une simple assurance mutuelle, à laquelle on est seulement forcé de se faire assurer ; que c'est moi qui ai rompu le bail de trois, six, neuf, que j'avais sollicité ; que j'avais voulu, tout en les augmentant *réellement*, diminuer les honoraires des gens de lettres, mes confrères ; qu'entre les deux adversaires, le plus fort, devant nécessairement être présumé opprimé par le plus faible, a

droit avant tout à protection ; et qu'enfin la terre ne tourne pas : il y aurait obstination à persister encore, après tant d'éloquents plaidoyers, et, quoique je n'aie soulevé, pendant une administration de vingt-trois années, que cette seule discussion, je crains le reproche d'entêtement. Il m'importe donc qu'on sache que je me déclare bien édifié, et que j'accepterais sans doute, aussi *librement* que par le passé, les *traités* de l'Association, si d'ici à peu de jours, je ne devais résigner mes fonctions, et laisser à mon successeur le mérite d'une soumission tout à fait spontanée.

« Recevez, etc... » (1).

Sur le différend entre le Gymnase et la Société, s'était greffé un incident entre la Commission et M. Fournier, auteur attaché à la direction, qui avait pris parti pour celle-ci. Nous avons eu l'occasion de signaler ce conflit ; rappelons que le tribunal n'hésita pas à déclarer l'auteur sociétaire malgré lui, et à affirmer qu'il ne pouvait s'affranchir de la protection de la Société.

*
* *

En 1859, des difficultés s'élevèrent entre la Société des Auteurs et le directeur du théâtre Beaumarchais, M. Bartholy, au sujet du renouvellement de leurs conventions. M. Bartholy, qui se trouvait momentanément sans traité, n'en prétendit pas moins continuer à jouer *Polder*, un mélodrame de Pixérécourt et Victor-Ducange, membres de l'association. C'était une prétention tout à fait injustifiée, que le tribunal repoussa (2).

La Commission ne se borna pas à ce premier succès. Elle

(1) *Gazette des tribunaux*, 17 décembre 1843.

(2) Tribunal civil de la Seine, 12 et 19 juillet 1860, *Gazette des tribunaux*, 21 juillet.

poursuivit en justice deux sociétaires, qui, sans tenir compte de la mise en interdit qui avait frappé le théâtre Beaumarchais, avaient laissé jouer sur cette scène deux pièces de leur composition : Gourdon de Genouillac, auteur de *la Banlieue de Paris*, et Lapointe, auteur de *la Jeunesse de Franklin*. Ce dernier fut d'ailleurs mis hors de cause par le tribunal, comme ayant cédé à un collaborateur la propriété de sa pièce (1).

Quelques années plus tard, un procès plus retentissant donnait encore au public le spectacle fâcheux d'auteurs en lutte contre la Société.

Nous avons raconté plus haut les incidents d'administration intérieure, qui jetèrent le trouble dans l'association, et qui firent se dresser, en face de la Commission statutaire, un comité insurrectionnel ; ce comité, qui levait l'étendard de la révolte, se réclamait de noms glorieux : M. Maquet, ex-président de la Commission, qui poursuivait, en 1861, au nom de la Société, certains auteurs réfractaires ; Legouvé, Emile Augier, Labiche, et Laya.

Ces sociétaires mécontents songeaient à fonder une association rivale, qui fût vraiment l'image de la liberté ; ils voulaient la suppression des agences, trop puissantes à leur gré, le droit pour les auteurs de se retirer, à tout moment, du syndicat. Le tribunal civil refréna ces velléités d'indépendance, et les rejeta, malgré eux, dans les rangs de la Société (2).

Cette tentative de scission n'en souleva pas moins une vive émotion dans le public ; la verve des journalistes s'exerça aux dépens de la Société. Dans l'*Opinion nationale*,

(1) Tribunal civil de la Seine, 1^{er} mai 1861, *Gazette des tribunaux*, 9 mai.

(2) Tribunal civil de la Seine, 28 juillet, 4 et 11 août 1865, *Gazette des tribunaux*, 5 et 12 août.

Sarcey portait, contre ses statuts et sa politique, un jugement des plus sévères (1).

Le principe même de l'association, l'égalité dans la rétribution, lui apparaissait comme absurde :

« Un méchant tailleur, disait-il à ce propos, n'exige pas, de ses habits, le même prix qu'Alfred. Gallimard ne vend pas ses tableaux comme Baudry ; Tartempion écrit à raison de trois centimes la ligne, qu'on paie dix sous à Dumas ou à About. L'égalité des salaires... est une monstrueuse niaiserie ».

Quand on violente la nature, elle se retourne contre vous. Aussi la Société a eu beau voter un tarif égal pour tous, cela n'empêche pas beaucoup de ses membres de renoncer, à l'occasion, à tout ou partie de leurs droits. Sarcey citait cet aveu plaisant fait par un jeune auteur, impatient de voir son nom sur l'affiche :

« Enfin, monsieur, dévoré de la rage d'être joué, de me faire un nom, j'en vins à proposer au directeur de prendre ma pièce pour rien. Il me mit à la porte, en me traitant de malhonnête homme. Voilà deux ans ; j'ai bien souvent réfléchi à ma proposition, je ne suis pas encore parvenu à bout de découvrir ce qu'elle avait de malhonnête ».

Mais, si les inconnus sont mis à la porte, les auteurs connus, que l'on écoute, ne restent pas étrangers à ces combinaisons. De sorte que « les puissants s'affranchissent des lois dont ils s'arment pour repousser les faibles ».

« La vérité est que la plupart des directeurs ont, avec les gens arrivés, ou avec les hommes d'affaires de la littérature, des traités secrets, en désaccord formel avec la loi que les uns ont juré de faire observer, que les autres sont chargés

(1) *Opinion nationale* des 4, 12, 19 décembre 1864.

de faire observer, et que les débutants vont incessamment se briser la tête contre ces ligues, d'autant plus fortes qu'elles sont insaisissables, et que tout le monde les nie ».

Sarcey observait que, depuis une vingtaine d'années, les jeunes avaient été systématiquement écartés de la plupart des théâtres, et surtout des théâtres de drame. Sans doute quelques-uns avaient-ils du talent.

En réalité, la Société a fait son temps : elle ne doit pas survivre, sinon comme agence financière, à l'Ancien Régime, qui a provoqué sa formation.

« On n'en sent plus aujourd'hui que l'insupportable et tyrannique domination. Les débutants, qui veulent y entrer, croyant trouver une protection, sont écrasés, anéantis par elle. Ceux qui se tiennent en dehors la rencontrent partout, barrant le passage. Elle a desséché tous les théâtres que sa main a touchés. L'art étouffe sous cette réglementation, aussi absurde que celles des jurandes au moyen âge ».

Dans un opuscule intéressant, publié sous forme de dialogue entre un « mécontent » et un « satisfait », M. Arthur Arnould arrivait à la même conclusion. Il traçait de l'avenir de l'art dramatique le tableau le plus sombre (1). A son avis, la liberté des théâtres n'avait réalisé aucune des espérances qu'on fondait sur elle, dans le monde des lettres, parce qu'elle s'était heurtée au monopole de la Société. Par la faute de cette association, il est presque impossible à un jeune de se faire jour. Le théâtre est accaparé par quelques privilégiés, toujours les mêmes.

« Ainsi il n'est pas rare de voir un seul auteur, avec ou sans collaborateurs (et ces collaborateurs eux-mêmes sont inamovibles), donner le même soir deux drames, l'un à la

(1) *La liberté des Théâtres et l'Association des Auteurs dramatiques*, par Arthur Arnould, Paris, Librairie du Catalogue, 1865.

Porte Saint-Martin, l'autre à la Gaité, trois ou quatre vaudevilles, aux Variétés et au Palais-Royal, une comédie au Gymnase; une féerie ou une pièce militaire au Châtelet, enfin un libretto d'opéra-comique à la salle Favart. De telle sorte, qu'après avoir pleuré avec X... et C^{ie}, c'est avec X... et C^{ie} qu'on va rire, puis encore avec X... et C^{ie} qu'on va applaudir les prouesses de nos héroïques soldats... ».

Donc le théâtre ne se renouvelle pas, alors que les revues et les journaux révèlent chaque jour de nouveaux noms. Pourquoi? Parce que toute pièce montée représente une mise financière considérable : pour que le directeur la retrouve, il lui faut cinquante ou cent représentations assurées. Il a toutes chances de les avoir, en s'adressant à l'auteur en vogue, connaissant à fond les ressources du théâtre intéressé, les goûts de sa clientèle. Avec un débutant, il se jette dans l'inconnu, peut-être dans la faillite. Pourquoi courir ce risque énorme, alors qu'il doit payer autant l'un que l'autre? en faisant de cette obligation son principe d'action, la Société n'a donc fait qu'accroître, pour les jeunes, la difficulté qu'ils rencontrent déjà, par la force des choses, à se faire jouer.

Les jeunes ne sont pas les seules victimes d'une situation aussi anormale : l'art dramatique lui-même en souffre, accaparé par des faiseurs qui servent au public toujours le même plat. Un autre mal assure d'ailleurs, de génération en génération, la continuité des mêmes procédés : c'est la collaboration. Le dramaturge connu appelle à son aide le débutant, lui impose sa manière, et, moyennant les trois quarts ou la totalité des droits d'auteur, signe avec lui. Il y a un ouvrier de plus, mais c'est toujours le même atelier qui fonctionne.

Comme remède aux abus signalés, l'auteur de l'opuscule proposait une association rivale, ouverte à tous les débutants,

leur facilitant des débouchés, en garantissant les directions contre les chances d'insuccès. Plus de tarifs : chacun débattait librement le prix de son œuvre. En outre, et pour protéger ses membres contre les refus injustifiés, l'association ferait, au besoin, un appel à l'opinion, en organisant des lectures et des représentations publiques.

De la sorte les jeunes verraient tomber toutes les barrières qui, jusqu'alors, leur ont fermé l'accès de la plupart des scènes : obstacles naturels — résultant des nécessités financières dans lesquelles se débattent les théâtres ; obstacles artificiels — élevés par la Société des Auteurs.

*
* *

Le projet était généreux, autant que chimérique. La Société des Auteurs ne s'en montra pas moins émue des attaques dont elle était l'objet. Aussi, quelques années plus tard, lorsqu'elle poursuivit en justice M. Moreau-Sainti, directeur des Folies-Dramatiques, coupable de collusion avec deux écrivains qui s'étaient dépouillés de leurs droits d'auteur, elle saisit cette occasion de se disculper auprès du public. M^e Chaudey, chargé de la défense de ses intérêts, présenta l'association comme une institution vraiment démocratique, donnant l'exemple « d'une résistance légalement organisée du travail contre la domination de l'argent ».

Les temps étaient changés. La Société, qui se défendait autrefois de constituer une corporation, tenait aujourd'hui à honneur de paraître participer au mouvement syndicaliste naissant. Et les dramaturges, qui s'indignaient jadis, à la pensée qu'on pût les comparer à des marchands de porcelaine, se réclamaient de leurs confrères en travail, les typographes, les menuisiers, les tailleurs de pierre, etc... C'est à

ce titre d'ailleurs, que la Société eut plus tard l'approbation du socialisme.

« Les auteurs dramatiques, inconsciemment sans doute, dépassent la classe ouvrière, et lui donnent un précieux exemple qui ne sera pas perdu. Le trust des auteurs dramatiques a trouvé la formule du contrat collectif » (1).

La Société opprime-t-elle les faibles ? disait M^e Chaudey. C'est au contraire dans leur intérêt qu'elle s'est fondée, et pour leur assurer des avantages, jusqu'alors réservés aux forts. Etablit-elle une égalité dans le salaire, qui serait contre nature, dans un domaine où le talent fait tout ? Non : elle se contente de proportionner pour tous, dans la même mesure, la rémunération au bénéfice des directeurs ; mais l'importance de la rétribution variera naturellement suivant le succès obtenu (2).

*
* *

A partir de 1870, la Société des Auteurs, après les agitations, les querelles qui avaient menacé son existence, eut une longue période de calme et de recueillement. Quelques incidents surgirent ; mais les directeurs, découragés sans doute par leurs tentatives infructueuses, ou résignés à leur sort, semblaient renoncer à conspirer contre ses jours. Accalmie trompeuse : car soudain, sur l'horizon tranquille, un orage s'éleva, qui faillit emporter la maison des auteurs.

Ce fut pour les dramaturges une crise d'autant plus grave, qu'elle fut insidieuse : il ne s'agissait plus d'un directeur menacé de charges nouvelles, et acculé, par une brusque rupture des relations, à une résistance désespérée. En pleine paix, la Société trouvait, en face d'elle, des adversaires puis-

(1) *L'Humanité*, numéro du 6 mai 1904.

(2) *Annuaire 1870*, pages 116 et suivantes ; *Gazette des Tribunaux*, 28 août 1869.

sants, assurés, dans le camp même des auteurs, de sympathies avouées, et préparant, sans violence, la réalisation d'un programme mûrement délibéré.

A la date du 28 novembre 1901, une société en commandite était formée, réunissant, sous une même administration financière, les deux théâtres des Folies-Dramatiques et de l'Athénée, dirigés avec succès par M. Richemond et par M. Deval. Bientôt les opérations de cette société s'étendaient. En son nom, M. Roy, banquier, achetait le droit au bail de la scène des Bouffes-Parisiens, se promettant de conjurer le sort qui semble vouer ce théâtre à la déconfiture.

Le 13 novembre 1901, il se présentait à la rue Hippolyte-Lebas, demandant un traité, comme futur directeur de cet établissement. Il se disait d'ailleurs libre d'attaches avec les administrations de l'Athénée et des Folies-Dramatiques.

Cependant la Commission avait quelques doutes sur son indépendance financière. Aussi lui fit-elle subir un véritable interrogatoire :

« Il me fut posé par tous les membres composant cette Commission, raconte M. Roy, une quantité de questions, parmi lesquelles celle-ci de M. le Président : « Connaissez-vous MM. Deval et Richemond ? — Oui, beaucoup répondis-je ». — Aussitôt dix voix s'élèvent, m'imposent toutes sortes de conditions pour obtenir le traité, et entre autres celle-ci : « Vous ne prendrez aucun artiste de l'Athénée et des Folies-Dramatiques. Vous n'emprunterez aucun décor auxdits théâtres. Nous vous défendons de prendre conseil ni de M. Richemond, ni de M. Deval ». Quand le calme se rétablit, M. Pierre Wolff ajoute : « Nous ne vous empêchons pas pourtant de dîner quelquefois avec vos amis » (1).

(1) *Le Temps*, 7 mai 1904.

Bientôt la Commission connut, au moins dans ses grandes lignes, le plan de campagne grâce auquel une société financière se proposait d'accaparer trois scènes importantes. Le danger parut imminent. Elle refusa de traiter avec M. Roy.

C'était un échec sensible pour les directeurs associés. Ils voulurent être fixés de suite sur l'étendue du désastre : M. Richemond, directeur des Folies-Dramatiques, demanda à la Commission si son traité, qui expirait le 31 août 1904, lui serait renouvelé ; ajournant toute réponse, cette assemblée lui fit savoir que la question ne pourrait être examinée qu'au cours de l'année suivante, par une nouvelle Commission.

Les adversaires étaient fixés. Ils prirent les devants. Le 26 novembre 1903, M. Roy assignait la Commission en paiement de cent mille francs de dommages-intérêts, pour refus de traité aux Bouffes-Parisiens.

La rupture était consommée. La Société des Auteurs en était-elle responsable ? Était-ce par caprice, par mauvaise volonté, qu'elle avait renoncé de traiter avec M. Roy, et qu'elle avait marqué son intention de mettre fin à l'union de l'Athénée et des Folies-Dramatiques ? On l'a prétendu. La Société, a-t-on dit, est partie en guerre mal à propos. Elle s'est battue contre des moulins ; elle a pris pour un trust effrayant une innocente combinaison financière, permettant à des théâtres, éprouvés par l'adversité, d'équilibrer plus aisément leur budget.

C'est pour les besoins de la cause, a-t-on dit aussi, que la Commission a inventé cette règle, qui n'est inscrite nulle part dans les statuts, que deux établissements ne sauraient être réunis dans la même main.

En réalité, il y avait des précédents, de date récente. Il y a une dizaine d'années, MM. Porel et Carré, directeurs du

Vaudeville, s'emparèrent du Gymnase, dont M. Porel prit la direction. Ils se promettaient de supprimer ainsi la rivalité qui a toujours existé entre ces deux scènes voisines. Mais le but fut dépassé : avec l'émulation, disparut la concurrence. La Société, constatant les piètres résultats de l'opération, les inconvénients que de telles combinaisons présentaient pour les auteurs et pour les artistes, décida, en 1898, de ne plus traiter pour deux théâtres avec un même directeur (1). Elle eut l'occasion de montrer ses intentions à cet égard, lorsque, l'année suivante, il s'agit de nommer un nouveau directeur à l'Opéra-Comique. La Commission favorisa la nomination de M. Carré : solution élégante, qui brisait le trust à peine éclos.

Sans doute, la Société se montrait moins intolérante pour les music-halls, et il n'était pas exceptionnel de voir deux ou trois de ces établissements placés sous la même direction. On cite même M. Ruez, qui détint un moment avec la Fourmi et la Comédie-Mondaine, Parisiana, Printania, l'Olympia, et les Folies-Bergère. Mais la Société ne pouvait se montrer aussi exigeante pour des scènes où sa perception ne s'était pas établie sans difficultés, et que son intransigeance lui eût peut-être aliénées. Toutefois, lorsque MM. Isola, en 1903, s'établirent à la Gaité, la Commission exigea qu'ils abandonnassent un des deux music-halls qu'ils détenaient. Et, comme il n'est pas de faveur, à la Société, qui ne se paie, MM. Isola acceptèrent de verser 12 0/0, pour les pièces nouvelles, au lieu de 10 0/0 (2).

En refusant un traité à M. Roy, affilié à l'Athénée et aux Folies-Dramatiques, la Société n'innovait donc pas : elle se conformait à une jurisprudence bien établie.

(1) *Annuaire 1898*, page 616.

(2) *Annuaire 1903*, page 592.

N'avait-elle affaire, comme on l'a prétendu, qu'à des directeurs soucieux de réduire, par une entente financière, les frais généraux de plusieurs scènes, sans nuire aux auteurs ou aux artistes ? Il est permis d'en douter : certaines dépenses, dans un théâtre, semblent malaisément réductibles ; ainsi les frais de loyer, de chauffage, d'éclairage de la salle ; d'autres sont au contraire infiniment compressibles : ce sont justement les droits des auteurs, et les cachets des artistes. Aussi bien les directeurs associés cachaient-ils à peine leur désir d'amener à composition les artistes trop exigeants, et de traiter les écrivains suivant leur mérite, donnant aux uns jusqu'à 15 0/0, aux autres 2 0/0, et peut-être rien. Théorie séduisante, en apparence, mais que l'expérience condamne. La Société avait donc quelque raison de repousser l'invasion. Elle rencontra d'ailleurs l'appui de l'association des artistes dramatiques, ennemie par avance du trust.

« Les directeurs, écrivait M. Gémier, au lieu d'avoir une troupe complète pour chaque théâtre, préféreront avoir des pensionnaires, qui, dans la même soirée, rayonneront de scène en scène, allant jouer, par exemple, le lever de rideau à l'Athénée, le deuxième acte aux Folies, et le dernier aux Bouffes ».

M. Gémier voyait déjà, par la pensée, des artistes « faméliques, tristes, nerveux, ne gagnant pas de quoi habiller leurs personnages... ni eux-mêmes ».

Le public lui-même en souffrirait ; car qui dit trust, dit uniformité de distribution, de mise en scène ; et peut-être de genre. « Il nous déplaît, écrivait M. Capus, examinant la question des décors, que le « salon » du Vaudeville reparaisse au Gymnase, et que la « forêt » de l'Ambigu soit transportée au Châtelet.

Le danger, d'ailleurs, se précisait, se révélait bientôt, dans

toute son étendue : le bruit s'accréditait que la trinité financière dénoncée allait accaparer, après les Bouffes-Parisiens, le Gymnase, le Palais-Royal, les Variétés ; et ce n'était, sans doute, qu'un début, pour se mettre en goût, éprouver ses forces. Plus redoutable qu'un roi de l'acier ou du cuivre, M. Roy se dressait, devant les dramaturges effrayés.

L'émoi fut grand dans le camp des auteurs. A l'assemblée générale du mois de mai 1904, M. Bernstein prononça contre le trust naissant un réquisitoire fougueux. Car c'était bien à un trust que la Société se heurtait : les audacieux directeurs voulaient affamer les auteurs, les réduire au sort de leurs infortunés confrères de Londres et de New-York, qui, à part les chefs de file, n'obtiennent, pour leurs manuscrits, que deux mille, mille ou cinq cents francs.

L'assemblée approuva d'enthousiasme les résolutions de la Commission ; seuls, trois membres votèrent contre : MM. Henri Kéroul, Tristan Bernard et Albert Barré. Huit s'abstinrent : MM. Paul Bilhaud, Michel Carré, Jules Case, Henry de Gorsse, André Lénéka, Léon Nunès, Fernand Vandérem, et Léon Xanrof.

Une scission allait-elle se produire dans le monde des dramaturges, comme au temps où Emile Augier s'insurgeait contre la Commission ? Partisans et ennemis du trust allaient-ils s'entre-dévorer ? Les hostilités se bornèrent à une assemblée de protestation, qui fut convoquée quelques jours après par M. Bilhaud. Mais il y eut des cas individuels de résistance, qui compliquèrent singulièrement la tâche de la Société.

La Commission nouvellement nommée avait fait en effet connaître officiellement à M. Richemond que son traité ne lui serait pas renouvelé, tant qu'il n'aurait pas rompu les attaches qu'il avait avec l'Athénée. Cette décision pouvait

être préjudiciable à plusieurs pièces : *Une Nuit de Noces* de M. Kéroul, en cours de représentations aux Folies-Dramatiques ; et deux pièces reçues à ce même théâtre : *Volcan d'Amour* de M. Carré, et *Madame l'Ordonnance* de MM. Chancel et Gorsse.

La Commission, dans un esprit de conciliation, autorisa M. Richemond à poursuivre, en tant que besoin, et même après l'expiration de son traité, la carrière d'*Une Nuit de Noces*. Quant aux autres manuscrits, elle fit savoir aux auteurs qu'ils devaient, aux termes des statuts, les retirer. Les intéressés refusèrent de s'incliner, à l'exception de M. de Gorsse. Ce dernier était d'ailleurs retenu par la nécessité dans l'obéissance aux statuts :

« Je dois faire la saison prochaine, écrivait-il à son collaborateur, la revue de la Scala, et la revue des Ambassadeurs et de l'Alcazar.. Or ces commandes me seraient certainement retirées, si je me voyais rayé des cadres de la Société, car ni le directeur des Ambassadeurs d'été, ni la direction de la Scala ne me maintiendraient, s'ils se trouvaient tout à coup dans l'obligation, en me jouant, de payer 5 0/0 de droits à moi, et 5 0/0 de droits à la Société » (1).

Par contre M. Forest, bien qu'il ne fût pas personnellement lésé par les décisions de la Commission, et qu'il ne pût se plaindre, à cet égard, que d'un tort éventuel et problématique, prit parti contre elle, et fit cause commune avec les rebelles. Dans un article fort intéressant, il faisait par avance le procès de la Société, qu'il déclarait oppressive pour ses membres, et néfaste pour l'art dramatique (2).

La Commission reçut de nouvelles assignations, qui vinrent se joindre à la plainte toujours pendante de M. Roy : elles

(1) Lettre citée dans la plaidoirie de M^r Millerand.

(2) Voir *La Revue*, article précité de M. Forest.

émanaient de M. Richemond, demandant qu'il lui fût alloué 50,000 francs de dommages-intérêts, et que la Société fût condamnée à traiter de force avec lui, sous peine d'une astreinte de 1,000 francs par jour de retard ; de MM. Forest, Chancel et Carré, demandant à être déliés de leurs obligations envers la Société, soit parce qu'elle avait abusivement mis en interdit M. Richemond, soit parce qu'elle tombait sous le coup de diverses causes de nullité, qui viciaient leurs engagements envers elle.

De son côté la Commission déposa des conclusions tendant à ce que MM. Roy, Richemond et Forest fussent déboutés de leur demande. Elle concluait dans le même sens contre M. Carré, s'abstenant de lui réclamer une indemnité pour infraction aux statuts, puisque sa pièce *Volcan d'Amour* n'était pas encore entrée en représentation. Quant à M. Chancel, dont la pièce *Madame l'Ordonnance* paraissait tous les soirs sur la scène des Folies-Dramatiques, et dont le crime était consommé, elle lui opposait une demande reconventionnelle de 20,000 francs. Elle aurait pu aussi bien lui réclamer 6,000 francs par représentation ; car il résulte des termes de l'article 27 des statuts, que toute représentation illicite constitue une infraction au règlement. Elle se borna à demander 20,000 francs — pénalité déjà respectable — et à solliciter une astreinte, pour arrêter les représentations de sa pièce.

Les lenteurs de la procédure permirent à la presse d'exposer et de plaider le différend devant l'opinion publique, avant qu'il fût jugé par les tribunaux. Chacun dit son mot dans l'affaire : les uns, se faisant l'écho des auteurs mécontents, ou des directeurs évincés, soumettaient à une critique malveillante les statuts de la Société : le domaine public payant, les billets d'auteur excitaient particulièrement leur

verve et leur ironie. D'autres, défenseurs officieux de la Commission, chargeaient le trust, à peine éclos, des malédictions les plus implacables : dans la lutte qui s'annonçait acharnée, ils s'honoraient de combattre pour la liberté contre le despotisme, pour l'art contre l'argent.

*
* *

Le spectateur impartial demeurerait cependant dans l'incertitude, effrayé seulement des révélations dont s'accablaient réciproquement les deux parties, quand, le 7 février 1905, les débats s'ouvrirent devant le tribunal civil de la Seine.

M^e Millerand prit le premier la parole au nom de MM. Roy et Richemond. Ce fut une rude attaque pour la Société, et telle qu'il semblait qu'elle dût s'écrouler sur ses bases, sous l'âpre et ardente éloquence de l'éminent avocat.

A l'en croire, la Société des Auteurs n'était qu'une caste où quelques privilégiés s'entendent pour opprimer les faibles. Elle est aux mains d'une Commission, composée des célébrités et des puissances du monde dramatique ; quant aux débutants, ils encombre les couloirs : ce sont des personnages muets, qu'on ne consulte pas ; ils ne seront jamais sociétaires.

Pourquoi entrent-ils dans le syndicat ? Recherchent-ils les avantages d'une perception régulière ; ces avantages sont illusoire : à Paris, rien de plus aisé que le recouvrement des droits, parallèle à la perception faite par l'Assistance publique, qui sert tout à la fois d'indication, et de moyen de contrôle ; en province, toute banque rendrait les mêmes services. Les auteurs viennent à la Société, parce que, s'ils restaient indépendants, tous les débouchés leur seraient fermés : ce ne sont pas des adhérents ; ils sont « adhésés », « annexés » à l'association.

Il y a donc monopole, que ce monopole soit d'ailleurs licite ou non. Or, la jurisprudence est unanime à décider que le détenteur d'un monopole ne peut refuser de contracter avec un tiers, qui se déclare prêt à accepter ses conditions générales et habituelles. M. Roy acceptait toutes les clauses des traités de la Société ; on ne pouvait lui en refuser un.

Au demeurant, la Commission avait agi par malveillance, par caprice ; en se refusant à traiter, elle avait commis un véritable abus de droit, dont elle devait réparation.

S'élevant à des considérations plus hautes, M^e Millerand n'hésitait pas à accuser la Société d'avoir, par sa politique aveugle et autoritaire, anémié les talents, énervé l'art dramatique.

Il la rendait également responsable de la prospérité des music-halls, et du marasme des théâtres. Les statistiques prouvent, disait-il, qu'en 1893, les recettes des cinq premiers music-halls de Paris étaient inférieures de 28 0/0 à celles des cinq grands théâtres de genre. En 1903, elles dépassaient de 30 0/0 celles des scènes en question.

D'où vient ce changement ? La cherté des places dans les théâtres détourne le public vers les music-halls : la faute initiale vient de la Société qui, par ses exigences pécuniaires, met les directeurs dans l'impossibilité de réduire leurs tarifs.

De son côté, M^e Signorino, avocat des auteurs, prétendit découvrir, dans les statuts de la Société, diverses causes de nullité, qui permettaient à ses clients de s'affranchir de la tutelle de leurs confrères ; il contestait, une fois de plus, à l'association, le caractère de société civile qu'une jurisprudence, déjà ancienne, lui reconnaissait : c'était une société léonine, les stagiaires n'ayant pas droit, au dire de l'avocat, au partage des bénéfices et du fonds social. De plus, le

consentement donné par ses clients aux clauses du pacte social n'était pas valable, comme entaché de contrainte morale.

M^c Signorino ne semblait d'ailleurs avoir qu'une confiance médiocre dans sa thèse ; aussi l'étayait-il d'une appréciation rigoureuse de la politique suivie par la Société, à l'égard des administrations théâtrales. Et sa critique acerbe venait à l'appui du réquisitoire sévère prononcé par son confrère.

La Société des Auteurs apparaissait devant le public sous un jour plutôt fâcheux, lorsque M^c Poincaré prit la parole pour la défendre : dans une vigoureuse plaidoirie, modèle d'éloquence et de verve ironique, il repoussa les attaques des adversaires, et justifia l'attitude de la Société, dans le passé comme dans les difficultés présentes. Il commença par relever les contradictions et les fluctuations des directeurs intéressés, qui, dans leurs conclusions, tantôt plaidaient la nullité d'une association qu'ils traitaient de coalition, de trust tyrannique, tantôt voulaient l'obliger à contracter avec eux, la tenant ainsi pour parfaitement valable.

Il rappela l'histoire de la Société, les jugements qui avaient consacré sa légalité et sa validité. Elle était fondée aussi bien, et davantage même pour les faibles, que pour les puissants : car ceux-là surtout bénéficiaient du traitement égalitaire qu'elle avait établi pour les droits d'auteur. Les stagiaires avaient, dans l'association, au point de vue financier, toutes les prérogatives reconnues aux sociétaires. Aussi tous les auteurs réclamaient-ils leur admission, non pas contraints, mais désireux de se placer sous sa protection. Il releva les diverses critiques formulées contre les traités généraux : billets d'auteur, domaine public. Et si la démonstration ne fut pas toujours convaincante, elle fut du moins d'une suprême habileté.

L'éminent avocat s'attacha particulièrement à deux sortes de griefs, qui, parmi des accusations renouvelées de procès déjà anciens, et presque démonétisées, semblaient être les points essentiels de l'argumentation des adversaires : l'un en faveur des directeurs, l'autre en faveur des auteurs.

M^e Millerand avait invoqué un grand nombre d'arrêts, desquels il semblait résulter qu'une entreprise qui détient un monopole, et qui offre ses services au public à des conditions uniformes, ne peut refuser de traiter avec un tiers prêt à accepter ces conditions. Or la Société, qui accapare la production dramatique, offre, disait-on, son répertoire aux directeurs, à des conditions invariables inscrites dans des traités généraux : elle ne peut donc le leur refuser.

M^e Poincaré n'eut pas de peine à montrer que les arrêts cités s'appliquaient, soit à des établissements jouissant d'un monopole légal, soit à des entreprises commerciales, comme les services de messageries, qui sollicitent le public par la publication de tarifs. Or, une société de perception ne saurait être assimilée à une société commerciale : la Société des Auteurs ne va pas au-devant des directeurs ; elle ne leur fait pas connaître, par une circulaire, les conditions *ne varietur* auxquelles ils pourront exploiter le répertoire social.

Bien plus : ces conditions varient d'un théâtre à l'autre. Le taux des droits d'auteur, le nombre des billets exigés pour chaque représentation, la durée du traité, les indemnités exigées en cas d'infraction, les délais stipulés, autant de clauses qui diffèrent suivant les cas, et qui sont fixées, pour chaque théâtre, sur l'appréciation de la Commission.

Le raisonnement de M^e Millerand, qui se conçoit pour une compagnie de chemins de fer, pour un service de messageries maritimes, est donc hors de saison, quand il s'agit d'une association d'hommes de lettres.

Ajoutons qu'il est vraiment téméraire de prétendre, comme on l'a fait, au cours de tous les grands procès intentés à la Société des Auteurs, qu'une pièce de théâtre soit une marchandise comme une autre, qu'elle soit soumise à des mercuriales, qu'on puisse dénoncer une coalition littéraire, comme on dénonce un accaparement de blés ou de cuivre.

Il peut y avoir là matière à des comparaisons séduisantes — si l'on veut prouver que quelques dramaturges se comportent comme des marchands. Mais on ne saurait y découvrir un argument juridique.

Parmi tous les jugements qu'on pourrait citer, à propos de coalitions illicites, et dont aucun ne peut être appliqué avec quelque chance de succès à une corporation d'écrivains, citons seulement une décision très probante, car elle est intervenue au sujet d'un groupement d'éditeurs.

Il y a quelques années, le syndicat des libraires de France et le syndicat des éditeurs, pour remédier à la vente à bas prix des livres, chez certains détaillants de province, décida d'interdire la vente au-dessous d'un minimum fixé, sous peine, pour le contrevenant, de se voir fermer son compte.

Un libraire refusa de s'incliner : il fut mis à l'index par le syndicat, qu'il poursuivit devant le tribunal correctionnel, l'accusant d'avoir, grâce à une entente entre les principaux détenteurs d'une même marchandise, déterminé une hausse de prix, en dehors des lois de la libre concurrence : le syndicat, prétendait-il, tombait sous le coup de l'article 449 du Code pénal.

Le tribunal rejeta la plainte, estimant que, les éditeurs en cause ayant chacun leur spécialité, les livres qu'ils publiaient gardaient leur individualité ; qu'il y avait autant de marchandises différentes que d'éditeurs ; enfin, que ces marchandises, n'étant pas l'objet de la libre concurrence, échap-

pent presque complètement à la loi de l'offre et de la demande, et qu'il n'existe, pour les livres, ni marchés, ni cours (1).

Ce qui est vrai d'un éditeur, l'est également, et plus encore, d'un directeur de théâtre.

Repoussés de ce côté, les adversaires, continuait M^e Poincaré, se tournaient d'un autre.

Sans doute, disaient-ils, la Société a le droit de s'abstenir de traiter. Encore faut-il que ce droit soit exercé sans intention dolosive, que cette abstention ne présente aucun caractère d'hostilité personnelle. Or, si la Commission avait refusé de pactiser avec MM. Roy et Richemont, c'était, non pas en vue de sauvegarder les intérêts dont elle a la charge, mais par rancune, par malveillance. Il y avait abus de droit.

Argument désespéré : on eût sans doute fort embarrassé les directeurs en cause, si on leur eût demandé de prouver cette affirmation. La Commission formule en toute liberté les obligations qu'elle croit devoir imposer aux administrations théâtrales : le péril auquel elle avait voulu se soustraire était, d'ailleurs, dans le cas présent, si peu chimérique, que ses ennemis n'hésitaient pas à prédire leur victoire, et la ruine de l'association.

En faveur des auteurs dissidents, M^e Signorino avait essayé de tirer parti des articles 1111 et 1112 du Code civil, sur la violence morale, considérée comme cause de nullité.

Ses clients, disaient-ils, n'avaient adhéré à la Société, que dans la crainte que leurs manuscrits ne leur restent pour compte ; il y avait là une menace, une pression, qui empêchait leur consentement d'être valable et définitif. Et la

(1) Tribunal correctionnel de la Seine, 3 mai 1901, *Pandectes*, II, page 292.

Société, qui déjà s'était vu assimiler, pour les besoins de la cause, à un syndicat d'ouvriers, abusant de sa force, se voyait comparer à un remorqueur qui stipule une rémunération exorbitante, pour tirer de peine un navire en péril.

M^e Poincaré rappela que les textes visés parlaient d'un « mal considérable et présent ». Si c'est une déception cruelle que de n'être point joué, on ne peut pas dire que ce soit un mal considérable. Les auteurs ne couraient aucun danger ; leur navire n'était pas en détresse ; tout au plus était-il destiné à ne jamais naviguer.

L'article 1115 du Code civil porte d'ailleurs que le contrat entaché de contrainte ne saurait plus être attaqué, lorsqu'il a été approuvé expressément ou tacitement. Or les demandeurs n'avaient cessé de confirmer leur adhésion, en touchant régulièrement, et pendant des années, les droits perçus en leur nom. La violence avait été particulièrement douce pour M. Carré, qui avait eu surtout l'occasion d'encaisser à la Société, en qualité d'héritier, des sommes fort respectables.

Le tribunal civil donna gain de cause, sur toute la ligne, à la Société des Auteurs. Il conclut qu'elle ne présentait aucun des caractères d'une coalition illicite, que le monopole qu'on l'accusait de détenir ne saurait l'obliger de traiter contre son gré avec certains théâtres ; en conséquence, il repoussa les prétentions de MM. Roy et Richemond.

Le tribunal ne retint non plus aucun des griefs invoqués par les auteurs dissidents ; il décida que MM. Forest et Carré ne pouvaient s'affranchir des liens qui les unissaient à l'association ; quant à M. Chancel, il se vit condamner à verser à la caisse sociale une indemnité de six mille francs — minimum de la pénalité statutaire — et à faire cesser les

représentations de *Madame l'Ordonnance*, sous peine d'une astreinte de dix francs par jour de retard (1).

*
* *

Le débat judiciaire était clos ; mais les passions n'étaient pas apaisées ; le jugement rendu en faveur de la Société ne faisait qu'irriter davantage ses adversaires et exaspérer leur résistance. Non seulement les auteurs rebelles ne venaient pas à résipiscence, mais des sympathies nouvelles, des défaillances prochaines étaient escomptées.

Un moment on put croire à la paix ; il y eut un armistice, la Commission ayant accordé à M. Richemond un traité provisoire jusqu'en novembre 1905. Ce ne fut qu'une trêve, et à cette date, la lutte reprit de plus belle.

Les Folies-Dramatiques ne fermèrent pas leurs portes ; M. Richemond ne mourut pas d'inanition : plus heureux que ses prédécesseurs, MM. Delestre-Poirson et Cerfbeer, il n'avait pas à faire appel aux talents méconnus, ou à ressusciter les succès du passé : après *Madame l'Ordonnance*, le *Volcan d'Amour* surgissait, menaçant, sur la scène des Folies-Dramatiques. Pour soustraire M. Carré au danger de cette éruption inopportune, un journal important, défenseur des opprimés, le couvrait de sa protection ; il créait une section théâtrale, équipe anonyme, comme toute sa collaboration ; cette section devenait responsable de tous les vaudevilles qu'il plairait aux auteurs de donner sur les théâtres en rebellion, et se chargeait d'ailleurs loyalement de faire parvenir aux intéressés les droits à percevoir.

Les Folies-Dramatiques n'étaient plus seuls, en effet, à soutenir la lutte. Les Bouffes-Parisiens y étaient engagés.

(1) Tribunal civil de la Seine, 7, 14, 21, 28 février, 7, 14, 21 mars, 4 et 18 avril 1905, *Gazette des tribunaux*, 13 et 16 juillet 1905.

Sans doute MM. Richemond et Deval, titulaires du bail, ne devaient prendre en mains ce théâtre qu'en octobre 1906 ; mais, jusque-là, MM. Clot et Dublay, qui l'avaient sous-loué, s'étaient engagés à ne pas traiter avec la Société des Auteurs. L'Athénée, qui, depuis le 14 novembre 1905, se trouvait sans traité, levait résolument l'étendard de la révolte : et l'assemblée des auteurs, sur un réquisitoire de M. Bernstein, mettait au ban du royaume des lettres MM. Tristan Bernard et Godfernaux, coupables d'avoir charmé le public de ce théâtre avec les indécisions et les volte-faces de l'irrésolu *Triplepatte*. En 1910, enfin, le trust devait s'emparer, sans coup férir, du Palais-Royal et des Variétés. Ainsi l'invasion s'étendait : le jour semblait proche où les rebelles seraient maîtres du boulevard.

Avaient-ils beaucoup à craindre la grève des auteurs ? Non, car plusieurs littérateurs travaillaient pour eux. La Société ne cessait d'enregistrer des défaillances.

Les assemblées extraordinaires se succédaient pour juger les coupables traduits à leur barre : elles épuisaient les sévérités des statuts, sans parvenir à convaincre les délinquants qu'elle agissait au mieux de leurs intérêts.

Seul, M. Carré, touché par un repentir tardif, acceptait l'arbitrage offert par la Commission, et brûlait ce qu'il avait adoré. Après MM. Tristan Bernard et Godfernaux, c'était MM. Kéroul et Barré qu'il fallait mettre au ban de l'empire de la Société, pour avoir donné *Une veine de...* aux Folies-Dramatiques.

Mesures sévères, puisque les bannis ne devaient plus rien retirer de la perception de leurs droits à travers la France ; mesures inefficaces pourtant : car on savait, d'ores et déjà,

(1) Assemblées extraordinaires des 30 novembre, 20 décembre 1905, et 15 janvier 1906, *Annuaire de la Société 1906*.

que, bientôt, les membres exclus reprendraient leur place parmi leurs confrères. Si la Société exige des vœux perpétuels, elle ne connaît pas les peines perpétuelles.

Frappé de l'insuffisance de cette arme, un sociétaire proposa de décider que les membres démissionnés ne pourraient être jamais réintégrés. Mais l'assemblée pouvait-elle ainsi se lier les mains ? Ce Parlement allait-il se donner une constitution, qu'il déchirerait un jour ou l'autre ? L'assemblée refusa de s'engager dans cette voie.

Cependant des manuscrits, tenus en réserve, étaient prêts à sortir de l'ombre, si cette guerre malheureuse ne prenait pas fin. Les conséquences se faisaient sentir des deux côtés. Si les directeurs, en rupture avec la Commission, luttaienent avec des difficultés, la Société se voyait priver du tribut de trois scènes importantes : perte sèche, évaluée, pour trois ans de luttes, à 150,000 francs.

Que deviendrait son budget, le jour où de nouveaux théâtres passeraient à l'ennemi ? La Commission, fort alarmée, songeait déjà, pour sauvegarder sa caisse, et ouvrir aux auteurs fidèles les débouchés nécessaires, à créer de nouvelles scènes dans Paris ; mais les risques étaient très grands. Ces nouveaux établissements auraient-ils une clientèle ? Et, d'ailleurs, la Société avait-elle le droit d'étendre le cercle de ses opérations, de s'improviser entrepreneur et directeur de théâtres ? Mieux valait traiter avec les rebelles.

Forte de sa victoire judiciaire, la Commission pouvait faire les premiers pas. Elle se montra disposée à faire aux intéressés des concessions importantes, si le trust naissant consentait à un suicide honorable.

Les pourparlers, à peine engagés, faillirent cependant être rompus de suite : MM. Richemond et Deval mettaient comme condition à la paix projetée la réintégration, dans la

Société, des auteurs dissidents. C'était une clause à laquelle la Commission ne voulut pas souscrire : elle ne pouvait décemment engager son droit de grâce. Heureusement, les condamnés manifestèrent le désir de séparer leur cause de celle des directeurs, et s'en remirent à la générosité de leurs confrères.

Il ne restait plus qu'à débattre le fond de la question, les concessions réciproques à faire, dans l'intérêt de la paix.

Le premier projet de transaction élaboré par MM. Deval et Richemond était évidemment inacceptable : sous une apparence plus modeste, il reprenait leur idée de trust, en lui donnant même une forme plus arrêtée, et une extension indéterminée.

La société en commandite, qui subventionnait alors les scènes en révolte, se serait transformée en une société anonyme, dite société-mère. Le malheur, c'est que cette société-mère aurait eu beaucoup d'enfants : des sociétés-filles, jalousement couvées par elle, auraient pris librement leur essor à travers Paris, s'abattant, au gré de leur fantaisie, sur telle ou telle scène. Sans doute chaque société aurait eu à sa tête un directeur artistique indépendant : chacune aurait accepté — y compris les droits et les billets d'auteur — toutes les clauses des traités de l'association, dont la société-mère se serait engagée, à perpétuité, à respecter les statuts (1).

Le lien de parenté, qui unissait les différents membres de la grande famille du trust, n'en était pas moins inquiétant. Toutes les sociétés-sœurs n'allaient-elles pas se rapprocher

(1) Voir Assemblée extraordinaire du 15 janvier 1906, *Annuaire de la Société, 1906*.

un jour, condamner les artistes à des tribulations sans fin, les auteurs à des cachets modiques ?

On chercha un autre terrain d'entente. Les directeurs renonçaient à l'accaparement brutal qu'ils rêvaient ; la Société, en échange, leur offrait d'importantes compensations pécuniaires.

Elle avait failli devenir propriétaire de scènes parisiennes, pour combattre le trust : pour lui faire plaisir, elle devenait simplement locataire. Elle prenait, en effet, à sa charge, les baux des Variétés et du Palais-Royal ; elle consentait même, à MM. Deval et Richemond, pendant quinze ans, des majorations de 40,000 et de 20,000 francs sur le prix de location qu'ils avaient accepté.

Sacrifice appréciable, mais qui n'entraînait pas la Société à des risques trop considérables : car elle était, d'ores et déjà, assurée de faire supporter le poids de cette prime aux directeurs à qui elle rétrocéderait ces entreprises.

Quant aux Bouffes-Parisiens, ils se trouvaient, par le seul fait de la reprise des relations entre MM. Deval et Richemond et la Société, nantis d'un traité avec la Commission. Celle-ci acceptait d'ailleurs l'éventualité qu'à défaut de preneur, ils fissent retour à MM. Deval et Richemond (1).

Ainsi la Société des Auteurs, après trois ans de luttes, semblait revenir au point de départ du conflit : elle acceptait l'hypothèse de trois théâtres soumis à une influence financière et administrative commune. Bravement elle faisait la part du feu. Mais elle avait écarté le spectre du trust. Elle n'avait plus à craindre de voir les scènes les plus importantes de Paris tomber aux mains d'une coalition toute-puissante. Or c'est avant tout ce péril, qui n'avait rien d'imagi-

(1) Assemblée extraordinaire du 5 novembre 1906, *Annuaire de la Société*, 1907.¹

naire — les faits l'ont démontré — qui l'avait décidée à écarter les offres de M. Roy, et à rompre avec M. Richemond. On peut seulement lui reprocher de n'avoir pas distingué suffisamment deux choses, qui se rencontraient dans les projets de ses adversaires : la fusion de deux scènes — qui ne heurte aucun des principes sur lesquels s'est fondée la Société — et l'accaparement d'un nombre indéterminé de théâtres — qui met évidemment l'association à la merci des caprices directoriaux. Si la Société n'avait pas fait preuve, à l'égard de la première de ces situations, d'une intransigeance peu réfléchie, il est permis de penser que cette concession opportune aurait désarmé des directeurs, soucieux avant tout des intérêts de leurs entreprises.

Car le principe que deux scènes ne doivent pas être réunies sous une même direction, n'a jamais été admis par la Commission avec une intransigeance absolue : c'est une question d'espèce, que dominant des circonstances particulières : importance, genre, situation financière des théâtres intéressés. Dernièrement encore la Porte Saint-Martin et la Gaité se trouvaient régies toutes les deux par MM. Hertz et Coquelin ; trois scènes de quartier, les théâtres des Gobelins, de Grenelle et de Montparnasse, sont soumises actuellement à une direction unique. Et nous laissons de côté les cafés-concerts, pour lesquels la concentration est, on peut le dire, endémique.

Pour sceller l'accord intervenu, la Société se réconcilia avec les auteurs qui avaient abandonné son drapeau : elle vota la réintégration de MM. Barré, Tristan Bernard et Kéroul, mais à charge, pour chacun d'eux, de payer 6,000 francs d'amende. Les concessions faites aux fondateurs du trust avaient épuisé ses réserves de clémence.

*
* *

L'idée de trust dramatique doit-elle faire son chemin par le monde ? Concentrera-t-elle des entreprises, jusqu'alors isolées et rivales, en des organisations puissantes et prospères, jusqu'au jour, presque inévitable, de la catastrophe, ou de la dissociation ? Elle a déjà franchi les frontières, et jeté le trouble dans le royaume d'Italie.

Tout récemment, MM. Chiarella ont, par des traités successifs, imposé une loi commune à sept des meilleures troupes qui se partageaient jusqu'ici, dans ce pays, le public des théâtres. La Société des Auteurs de Milan, au nom des intérêts de l'art, a déclaré la guerre au syndicat nouveau, et lui a retiré la jouissance de son répertoire.

La question préoccupa un moment la presse française. Certains virent dans la résistance de la Société des Auteurs une réaction contre l'influence française, favorisée par les accapareurs, grands importateurs de nos pièces (1).

*
* *

Grâce à l'arrangement intervenu entre la Société et MM. Deval et Richemond, la paix était faite dans le monde des théâtres. Elle mettait fin à une situation très fâcheuse, qui aurait pu avoir les conséquences les plus regrettables. Non pas que le trust annoncé par les uns, redouté par les autres, eût de fortes chances de réussir, et surtout de durer. Si grande que soit chez nous l'influence anglo-saxonne, nos théâtres ne sont pas encore organisés sur le modèle des scènes américaines : ils ont presque tous des traditions, un genre, une clientèle spéciale, et l'on conçoit difficilement

(1) Voir *Comœdia*, n°s des 9 et 22 janvier 1908.

une administration anonyme et uniforme les pliant à un régime commun. Mais, pour la première fois, la Société avait rencontré des adversaires résolus à se passer de son concours, et subsistant malgré sa défense. Il s'était trouvé des auteurs pour leur tendre la main, et non pas seulement parmi ceux qui avaient, dans les théâtres frappés, des intérêts immédiats ; quelques-uns avaient protesté au nom de l'indépendance littéraire, au nom de l'avenir de l'art dramatique : et si beaucoup des critiques qu'ils adressaient à la Société pouvaient paraître injustes et passionnées, quelques-unes avaient fait impression sur les esprits non prévenus. La lutte terminée, les combattants apaisés, il convient de rechercher, parmi les prétentions qui se sont fait jour, si quelques-unes ne méritent pas d'être retenues, comme l'expression de revendications légitimes : ce sera, en quelque sorte, la morale de cette affaire, et la conclusion de cette page troublée de l'histoire de la Société.

*
* *

La coalition financière de MM. Roy, Richemond et Deval est née, a-t-on dit, du marasme actuel des théâtres. La Société des Auteurs, par ses exigences, a réduit les directeurs à l'existence la plus précaire. Aussi les théâtres végètent-ils, tandis que les music-halls font des affaires d'or. C'est un axiome dont on rebat nos oreilles, et qui se prouve par des chiffres.

En 1894, les statistiques dressées par l'administration de l'Assistance publique accusaient pour les spectacles de tous genres un total de recettes brutes de : 28,132,000 francs. En 1903, ce total s'élevait à 38,926,000 francs ; en 1906 à 44,692,493 francs.

Mais l'augmentation a été beaucoup plus forte et

beaucoup plus rapide dans les music-halls, que dans les théâtres. C'est ce qui apparaît si on examine séparément, pendant cet intervalle de quinze années, les résultats de la gestion des théâtres subventionnés, des cinq grands théâtres de genre : Gymnase, Vaudeville, Variétés, Nouveautés, Palais-Royal ; et des cinq premiers music-halls : Olympia, Folies-Bergère, Parisiana, Casino de Paris et Moulin-Rouge. Les chiffres sont les suivants :

	1894	1903	1906
Comédie-Française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique.	7.131.000	8.009.000	8.689.290
Gymnase, Vaudeville, Variétés, Nouveautés, Palais-Royal.	4.268.000	4.226.000	4.561.612
Olympia, Folies-Bergère, Parisiana, Casino de Paris, Moulin-Rouge.	3.065.000	5.505.000	4.913.926

Remarquons pourtant, depuis 1903, dans les théâtres, une tendance à la hausse : c'est un fait qui vient contrarier de suite cette affirmation, souvent répétée au cours du dernier procès, que les théâtres étaient condamnés à périliter.

On nous annonçait en même temps une transformation dans le personnel et dans l'âme des commanditaires des scènes parisiennes, qui ne semble pas s'être réalisée. Le commanditaire ancien modèle, disait-on, était un amateur éclairé, ou simplement un capitaliste, ravi de jouer au Mécène, sur le boulevard, au fermier général, dans les coulisses : il sacrifiait d'un cœur léger des sommes importantes, pour les mille petits privilèges que cette situation de protecteur des arts rapporte ; et il apprenait, sans s'émouvoir, à la liquidation de la société fondée, que, sur une action de 2,000 francs, il ne lui serait remboursé que 200 francs.

Ce type de commanditaire *Régence*, généreux et dévoué, se serait raréfié devant l'homme d'affaires : l'actionnaire d'aujourd'hui prétendrait recouvrer intégralement sa mise,

voire même réaliser des bénéfices. Les banquiers n'allaient-ils pas envahir nos scènes parisiennes, les gérer comme des maisons de rapport, sans aucun souci des convenances artistiques ? Il faut bien croire qu'il n'en est rien, puisque, dans ces derniers temps, les directions des principaux théâtres de Paris ont paru se concentrer plutôt entre les mains d'artistes que de financiers.

« Et quel temps fut jamais plus fertile en miracles ? »

alors que des scènes importantes se recommandent des noms de MM. Antoine, Coquelin, Guitry, Gémier, de M^{mes} Sarah-Bernhardt et Réjane. A vrai dire, il n'est guère d'artiste, ayant derrière lui de nombreuses créations, qui ne rêve de régner sur ce petit royaume troublé, mais féérique, que constitue une scène de théâtre, qui ne soit impatient de réaliser un programme, de former une troupe, de commander des littérateurs, et de se tailler des rôles. Or, si un grand artiste, par son nom seul, apporte une réclame utile à un théâtre, s'il a chance, plus qu'un autre, d'administrer habilement les intérêts d'un établissement, on ne peut pas dire qu'il soit détaché de tout idéal, de toute préoccupation artistique : or l'art, au théâtre, c'est le risque.

*
* *

Cependant il est indéniable que les théâtres ont peine à vivre, et qu'ils n'ont pas progressé, depuis une vingtaine d'années, comme ils auraient dû faire normalement, suivant les progrès de l'instruction, du bien-être, des moyens de transport, auxquels leur prospérité paraît intimement liée. Ce n'est pas d'ailleurs un fait particulier, en un moment où les intérêts de tous les genres littéraires semblent menacés. La crise ne sévit-elle pas sur les maisons d'édition ? Les

romans se vendent-ils, aujourd'hui, aussi bien qu'il y a dix ans ? Les journaux, les revues sérieuses n'ont-elles pas souffert de la concurrence ruineuse que leur font les feuilles de pure information, les périodiques affamés d'actualité, qui, pour la somme modique de cinquante ou soixante-quinze centimes, servent au public, avec illustrations à l'appui, une documentation aussi superficielle qu'inutile.

De même, les exhibitions les plus insignifiantes, les pièces, revues et chansons d'une écœurante platitude, les attractions et clowneries les moins originales, et même le cinématographe, aux visions trépidantes, qui dispense la direction d'imagination, et le public de réflexion, n'ont-ils pas désappris à la bonne moitié du public le chemin du théâtre ? Mais l'éclat de la mise en scène, la somptuosité des décors, l'attrait des numéros de cirque, ne sont pas les seules causes de la défection du public, qui, quoi qu'on en dise, n'a pas perdu l'amour des belles choses, qui sait encore rire ou pleurer, et s'intéresser à une action dramatique. Comment expliquer sans cela son goût de plus en plus vif pour les concerts dont les prix sont abordables ? Pourquoi les théâtres subventionnés seraient-ils pris d'assaut, le jour du 14 Juillet ? Pourquoi le peuple s'empresserait-il, lorsque des artistes de la Comédie-Française, de l'Opéra, promènent, à travers Paris, le répertoire des Trente Ans de Théâtre ?

Si le public ne se presse pas aux guichets des théâtres, c'est qu'ils se ferment à plaisir aux petites bourses : c'est que les tarifs en vigueur, accessibles seulement à ceux qui dépensent sans compter, et à ceux qui entrent sans payer — classe nombreuse et avide, — écartent impitoyablement ceux qui, ne disposant, pour leurs distractions, que d'un budget restreint, veulent bien entendre un drame ou une comédie, à condition de n'être pas condamnés aux places où

L'on ne voit pas, où l'on a chaud, où l'on est mal assis. S'il ne veut pas consentir à ce sacrifice, contraire à toutes les règles de l'hygiène et du confort moderne, le petit public est exposé à des déboires pécuniaires, qui le dégoûteront souvent de remettre les pieds dans un théâtre. Un auteur dramatique dressait ainsi le bilan d'une soirée passée au théâtre pour un ménage bourgeois :

« Deux fauteuils, 20 fr. ; ouvreuse, 0 fr. 50 ; programme, 0 fr. 50 ; rafraîchissement, 1 fr. ; la lorgnette, 0 fr. 50 ; le souper (bien modeste à ce prix), 5 fr. ; voiture pour aller, voiture pour rentrer, 3 fr. 60 ; total : 31 fr. 10 » (1).

Il y a de quoi faire réfléchir bien des ménages. Beaucoup prendront tout naturellement le chemin des music-halls, qui, pour un spectacle qui s'adresse à tous les goûts, stimule toutes les curiosités, offre des places confortables à 3 et 4 francs : ajoutons que les attractions se succèdent à la vapeur, pour ne pas dire à l'électricité, et qu'on ne connaît pas les entr'actes interminables, qui énervent les plus fermes volontés.

Le dernier théâtre construit dans Paris est un modèle de confort et d'élégance ; c'est une agréable scène de plus, mais ce n'est pas du tout le théâtre dont on a besoin actuellement, pour raviver le goût du public, et l'arracher aux attractions de bas étage.

Il faudrait des salles vastes, aménagées sans luxe inutile, où les tarifs soient faits pour toutes les bourses, où personne n'entre, sans être assuré de ne pas expier sa curiosité par une gêne matérielle intolérable. Il ne s'agit pas là évidemment d'un plan d'ensemble. Les théâtres de genre ne s'adresseront jamais qu'à une clientèle

(1) M. Forest, article précité.

restreinte; ils ne pourront jamais descendre leurs tarifs au-dessous d'une certaine limite, parce qu'ils ne peuvent vivre qu'en faisant payer très cher : le loyer, les frais de mise en scène et d'interprétation, nécessiteront toujours des sacrifices importants, auxquels la direction ne peut se refuser, sous peine d'être écrasée par la concurrence des scènes rivales. Lorsque le Gymnase, dans une brillante synthèse, réunit, sur une même affiche, MM. Dumény, Calmette, Huguenet et M^{me} Marthe Régner, lorsque le Vaudeville soutient un pièce avec M^{me} Mégard, MM. Dubosc et Lérant, lorsque les Variétés s'adressent à MM. Brasseur, Baron, Guy, à M^{lles} Lavallière ou Yvette Guilbert, il est bien évident qu'il leur faut payer très cher les cachets de ces artistes; cela est d'ailleurs de toute équité, et il faut s'en féliciter.

Mais, à côté de ces théâtres, qui ne vivent que par une mise en scène et une interprétation brillantes, ne conçoit-on pas des théâtres intéressant leur public par des pièces bien construites, sans lui offrir des décors de premier choix, ni des étoiles de première grandeur? Comparant les théâtres de France et d'Angleterre, M. Georges Bourdon s'étonnait, avec raison, que Paris ne possédât, dans les extrêmes limites de son enceinte, que des scènes sans confort, sans mise en scène sérieuse, sans troupe cohérente, alors que les théâtres de quartier à Londres étaient toujours en mesure d'offrir à leur public des spectacles fort bien agencés (1).

M. Deval, en prenant l'Athénée, M. Richemond, en prenant les Folies-Dramatiques, n'ont pas eu d'autre programme, et ils y ont brillamment réussi. Depuis longtemps, la fortune avait cessé de sourire à ces deux scènes, lorsqu'ils

(1) *Les théâtres anglais*, chapitre V.

entreprirent de les remonter : des affiches sans vedettes, une mise en scène fort simple, des pièces données pendant des mois, et même pendant la saison d'été, des bénéfices moyens, mais avec un minimum de frais généraux, tels furent les principes de leur administration. Les résultats ne se firent pas attendre, puisque dès les premiers exercices, les commanditaires recevaient 26 0/0 de dividende.

Ces directeurs révolutionnaires sont-ils allés jusqu'au bout. Non, puisque leurs tarifs restent encore assez élevés pour éloigner de leurs scènes toute une clientèle d'amateurs peu fortunés.

Sans doute, ils ont déclaré qu'ils ne demandaient qu'à les diminuer davantage, mais ils se sont plaints de rencontrer des obstacles infranchissables : et l'on entendait bien qu'ils en avaient aux droits d'auteur, tels qu'ils sont perçus par la Société. Est-ce donc que, lorsque la Société prélève, dans un théâtre de Paris, 10 ou 12 0/0 de la recette, cette rémunération, augmentée même des billets d'auteur, peut être taxée d'arbitraire et d'injustice ? On ne voit pas pourquoi celui qui a fait la pièce qu'on applaudit serait moins payé que le peintre, qui en dessine les décors, ou l'artiste en renom qui l'interprète. Dès l'Ancien Régime, on discutait à la Comédie-Française si l'on devait donner aux auteurs le septième des bénéfices, tous frais payés, ou le neuvième de la recette brute : on ne semblait pas trouver une telle concession excessive. Les règlements actuels dans ce théâtre, régi par la tradition, accordent aux auteurs 15 0/0. La perception faite actuellement par la Société n'a donc *a priori*, et d'une façon générale, rien qui soit exagéré.

Une perception également onéreuse, mais dont le principe est plus contestable, est celle qui est effectuée au profit de l'Assistance publique. En 1906, cette administration, sur un

total de 4,221,529 francs perçus par elle sur les spectacles ou attractions diverses de Paris, prélevait 3,492,379 francs dans les théâtres et music-halls.

L'impôt dans ces établissements est du dixième des recettes brutes. Certes, le droit des pauvres, dont l'origine est très ancienne, permet d'entretenir des hôpitaux, des hospices, et de distribuer des secours. Il n'en est pas moins vrai qu'il pèse lourdement sur les administrations théâtrales ; dans l'intérêt même des ressources qu'il en tire, il semble que l'Etat devrait ménager davantage les salles de spectacles : il ne faut pas tuer la poule aux œufs d'or. Ne serait-il pas de bonne politique de dégrever les petites scènes, de favoriser les directions qui remontent des entreprises découragées par une malchance continue, en ne soumettant au plein tarif que les établissements qui, par leur situation acquise, ou leur prospérité, paraissent à l'abri des coups de la fortune ?

Ne serait-il pas au moins de toute équité, de ne prélever l'impôt que sur la recette nette, défalcation faite des frais quotidiens ? « Car enfin est-il juste, écrivait un directeur, que quand nous avons 2,000 francs de frais, et que nous faisons une recette de 1,000 francs — ce qui nous arrive à tous — nous soyons obligés de donner aux pauvres encore 10 0/0 de notre recette misérable. En pareil cas, les véritables pauvres, c'est nous, et l'on pourrait avoir pitié de notre pauvreté » (1).

Mais cette réforme dépend des pouvoirs publics, et les directeurs ont peu de chance de la voir aboutir à brève échéance. D'autres dépenses, dans un théâtre, semblent plus aisément réductibles, et, pourvu que les directeurs ne s'at-

(1) Voir le *Gaulois* du 21 avril 1905.

taquent ni aux droits d'auteur, ni aux cachets des artistes, ni aux salaires du personnel, ils ne rencontreront l'opposition d'aucune association, d'aucun syndicat, qui les empêche de s'entendre pour pourvoir en commun, et à meilleur compte, à certaines dépenses, pour avoir deux ou trois magasins d'accessoires, au lieu d'en avoir six, pour mettre en concurrence les décorateurs, pour acheter des meubles, au lieu de devoir les louer? Vis-à-vis de la Société des Auteurs elle-même, son action peut s'exercer utilement. Car les traités généraux, nous l'avons vu, ne sont pas exempts de tout reproche : en unissant leurs efforts, les directeurs pourront combattre heureusement les billets d'auteur, le domaine public payant, les redevances arbitraires. Un contrat n'est d'ailleurs parfait, que lorsqu'il résulte de deux volontés réfléchies : jusqu'ici les traités, rédigés à la Société, en dehors des intéressés, ont été acceptés par eux, sans discussion et en bloc : ils peuvent se plaindre, non sans raison, de n'être pas entendus, ou, tout au moins, de n'être pas écoutés. La situation de chaque théâtre commande, à vrai dire, un traitement particulier ; à tous, la Société offre une formule presque uniforme, un tarif peu variable : et, toujours, c'est à prendre ou à laisser. L'union des directeurs leur assurerait des prérogatives précieuses, quand ce ne serait que celle de discuter des questions, dont une seule des parties en cause décide aujourd'hui souverainement.

*
* *

Les directeurs sont-ils donc les ennemis des littérateurs ? Il en a été longtemps ainsi. Mais, aujourd'hui, les écrivains n'ont vraiment plus à se plaindre. Directeurs et auteurs ont en réalité un même intérêt : c'est que les affaires soient prospères, que les auteurs gagnent largement leur vie, et

que les directeurs y trouvent leur compte. Si cet intérêt n'apparaît pas toujours nettement, c'est que des malentendus se produisent.

Il appartiendra aux deux groupements en présence de les dissiper, dans un même effort d'entente cordiale. Les auteurs seuls se sont affranchis ; mais l'expérience prouve qu'une liberté ne se complète que par une autre. En face des syndicats ouvriers, les patrons se trouvaient désarmés, tant qu'ils n'avaient pas formé des chambres syndicales. En face de la Société omnipotente, les directeurs seront faibles, tant qu'ils n'auront pas formé un bloc.

Cette idée semble d'ailleurs s'être imposée à eux dans ces temps derniers. Dès 1892, on assistait à la naissance d'un syndicat des directeurs parisiens. Les auteurs, loin de prendre ombrage de cette puissance nouvelle, avaient eu le bon esprit de lui souhaiter une heureuse existence, comprenant l'intérêt primordial et commun qui les unissait tous : la prospérité des scènes parisiennes (1).

Les souhaits des auteurs ne furent pas exaucés : les statuts étaient à peine ébauchés, que l'institution sombrait. Nous avons vu, à la fin du XVIII^e siècle, les dramaturges divisés par les questions d'amour-propre, et longs à prendre conscience de leurs devoirs de solidarité. Ce n'était rien auprès du particularisme des directeurs de nos grandes scènes, préoccupés surtout de s'arracher les manuscrits d'auteurs en vogue, et de s'enlever, les uns aux autres, les artistes de marque.

*
* *

Tout récemment, une tentative plus sérieuse fut faite : elle aboutit à un pacte d'alliance offensive et défensive.

(1) *Annuaire 1892*, page 362.

Eclos aux heures troubles où quelques opposants agitaient au-dessus de la Société le spectre du trust, le syndicat des directeurs de Paris fut d'abord accueilli par la Société des Auteurs avec quelque défiance. Ne s'était-il pas fondé dans une pensée d'hostilité contre l'association, à un moment où son œuvre était l'objet d'un examen sévère ? N'allait-il pas pousser à l'accaparement des théâtres de Paris, sous une direction commune, afin de mettre le marché à la main aux auteurs ? Cette méfiance paraît s'être dissipée aujourd'hui : l'année dernière, la Société assurait de sa sympathie le groupement nouveau.

L'union des directeurs n'est pas en effet une arme de combat contre les auteurs ; dès avant que deux théâtres se fussent insurgés contre la Société, M^{me} Sarah Bernhardt, qui avait déjà donné, à diverses reprises, des signes d'indépendance vis-à-vis de la Société des Auteurs, avait eu l'idée d'inviter les directeurs des scènes parisiennes à se réunir, pour discuter leurs intérêts communs.

En novembre 1904, un avant-projet de statuts fut rédigé, sans qu'on se prononçât d'une façon précise sur la forme légale à donner au groupement.

« Sera-t-il dieu, table, ou cuvette ? »

on ne savait encore. Syndicat, société civile, association, on hésitait sur la formule à adopter, sur l'étiquette à prendre, parmi celles qu'une législation variée met aujourd'hui à la disposition des intérêts collectifs.

En avril 1905, la ligue naissante arrêta son statut légal. Sous un faux titre de syndicat, elle se déclarait société civile ; elle demandait des apports à ses membres, et prévoyait un partage de bénéfices. L'acte approuvé par M^{me} Sarah Bernhardt, par MM. Porel, Richemond, Grisier, Fontanes,

et deux de leurs collègues, fut soumis à tous les directeurs des grandes scènes de Paris. Tous, hormis les directeurs du Théâtre-Français et de l'Opéra, ont aujourd'hui adhéré aux statuts ; la Société fonctionne régulièrement — depuis peu — sous la présidence de M. Carré, directeur de l'Opéra-Comique, assisté d'un bureau, où se rencontrent MM. Porel, Antoine, Franck, Samuel, Richemond, etc. Des séances ont lieu deux fois par mois.

Les statuts rédigés par M^e Clunet, l'un des conseils judiciaires de la Société, ont donné à ce groupement une organisation prudente, mais forte : l'entreprise est viable ; tout porte à croire qu'elle sera féconde.

L'objet de la Société est la défense des droits et intérêts collectifs : le programme est des plus larges. Il est appuyé de ressources financières assez considérables. Tout membre de la Société verse, en entrant, une somme de 300 francs ; il paie une cotisation annuelle de 250 francs. La caisse sociale est alimentée en outre par le produit de représentations à bénéfices.

Les statuts prévoient une caisse de retraites, un fonds de secours : ils mentionnent également une caisse de crédit — institution des plus utiles, qui dispensera les associés, en cas de gêne, de recourir aux services onéreux des fournisseurs ou des marchands de billets. Faut-il voir aussi, dans cette caisse, une réserve éventuelle pour les mauvais jours, au cas où les relations viendraient à être rompues avec la Société des Auteurs ? Ces fonds permettront-ils d'opposer le lock-out des patrons-directeurs à la grève des dramaturges-ouvriers ? Il serait prématuré de le dire.

En tout cas, le pivot de la combinaison paraît être l'article 15, imité de l'article 17 des statuts de la Société des Auteurs, qui interdit aux membres de traiter avec toute société d'auteurs

ou de compositeurs qui n'aurait pas de traité général avec le syndicat. Ajoutons qu'une forte dédite est stipulée, au cas où un des associés voudrait se retirer.

Tout est donc prévu. Pourtant le syndicat est très éloigné de vouloir déclarer la guerre à la Société. Même ses efforts ont jusqu'ici porté ailleurs. Avant de réformer les autres, les directeurs ont songé à se réformer eux-mêmes. Dans l'idée de réduire leurs charges, ils ont étudié et fait aboutir un projet d'affichage à frais commun. La question de l'impôt des pauvres semble, pour le moment, être à l'ordre du jour des discussions qui se poursuivent.

Cependant il est inévitable que des rencontres — sinon des heurts — se produisent entre la Société des Auteurs et le syndicat des directeurs : le domaine public payant, les billets d'auteur seront fatalement inscrits, un jour ou l'autre, au programme de la nouvelle société. Par la seule force que lui donne l'union de ses membres, le syndicat a déjà obtenu une concession, vainement demandée depuis des années : les redevances exigées jusqu'ici des théâtres ont été remplacées par des représentations à bénéfice qui seront données, tous les ans, au profit de la caisse de la Société des Auteurs. On revient à l'ancien système, dont les théâtres avaient toujours sollicité le rétablissement.

A un point de vue plus général, l'union des directeurs a eu d'autres conséquences heureuses. D'abord, elle a créé entre des hommes divisés, un esprit d'étroite solidarité : elle leur a permis de prendre conscience, au-dessus des rivalités personnelles, des intérêts corporatifs d'une industrie, difficile entre toutes.

C'est, en outre, un utile et nécessaire contrepoids à la ligue, jusqu'ici prépondérante, des auteurs. Quand on est maître de la situation, il est bien malaisé de n'en pas abuser.

On suit une pente insensible, mais dangereuse. Les directeurs se sont dits sacrifiés : ils pourront maintenant parler, traiter d'égal à égal. Il est probable que tout le monde y trouvera son compte, et que les conflits, loin d'augmenter, deviendront de plus en plus rares. Lorsque deux associations puissantes se rencontrent, tenant dans leurs mains des intérêts considérables, il y a de grandes chances que la guerre soit évitée.

Le syndicat doit être, entre ses membres et la Société des Auteurs, une juridiction de conciliation : un exemple récent montrera l'importance de ce rôle. Dernièrement, un conflit surgissait entre la Société des Auteurs et MM. Isola. Ces directeurs profitèrent de la transformation de la Gaité en Théâtre-Lyrique populaire, pour demander que les droits d'auteur, fixés à 10 0/0, fussent abaissés à 8 0/0. Ils invoquaient — avec quelque apparence de raison — les modifications libérales qu'ils avaient dû apporter à leurs tarifs. Non seulement la Société n'accepta pas le 8 0/0, mais elle exigea le 12 0/0. MM. Isola s'empressèrent de saisir le syndicat de la question (1).

N'est-ce pas une lutte à éviter, une mise en interdit à prévenir, un trust peut-être à arrêter ?

*
* *

Il est naturel, et dans l'ordre des choses, que les directeurs se plaignent de donner trop d'argent aux auteurs : il peut sembler moins logique que les auteurs se plaignent d'en trop avoir. Ces doléances étaient pourtant un article du cahier des réclamations qu'ils recommandaient au tribunal, au cours du dernier procès, par la voix autorisée de M^e Mil-

(1) *Echo de Paris*, numéro du 12 janvier 1908.

lerand. Et l'écho de cette même plainte n'a cessé de se faire entendre, au cours du siècle dernier.

On connaît l'argument : la Société des Auteurs se targue d'une fausse générosité, à l'égard de la communauté des dramaturges, lorsqu'elle se fait honneur de traiter également les puissants et les faibles, les célébrités et les inconnus. Elle écarte, par là même, les débutants de toutes les grandes scènes : ce qui les empêche tout à la fois de jouir de ce traitement privilégié qu'on s'obstine à leur imposer, et d'obtenir la modeste rémunération dont ils seraient prêts à se contenter. MM. Richemond et Deval ne se disaient-ils pas disposés — si on les laissait faire — à donner 15 0/0 aux écrivains aimés du public, et 2 0/0 aux inconnus qu'ils essaieraient ? La Société, en protégeant les faibles malgré eux, leur refuse même ces 2 0/0 ; car ils ne seront jamais joués.

« L'esprit de solidarité, a-t-on dit, qui apparaît au premier abord (dans la Société), fait absolument défaut. Parmi les membres du comité, figurent des auteurs qui croient, de très bonne foi, défendre les intérêts de la corporation. Pour peu qu'ils y réfléchissent, ils se rendront compte qu'ils ne font qu'un métier de dupes, et défendent seulement les intérêts des habituels triomphateurs » (1).

Ces raisonnements ont fait impression sur beaucoup de jeunes auteurs, qui, dans la déception qu'ils éprouvent à n'être pas connus du public, accusent la Société, comme ils accuseraient, à défaut, la Providence.

Le problème est malheureusement beaucoup plus difficile qu'ils ne semblent le supposer ; ce n'est pas en rayant d'un trait de plume un article des traités généraux qu'on peut se flatter de le résoudre.

(1) Voir Chosson, *Revue de l'art dramatique*, année 1897.

Si les directeurs vont toujours, de préférence, vers les noms consacrés par le succès, c'est que les nécessités financières de l'entreprise dans laquelle ils sont engagés les poussent, lorsqu'ils lancent une pièce nouvelle, à mettre toutes les chances de leur côté. Un nom apprécié du public excitera toujours une certaine curiosité dans la foule, un empressement, au moins momentané, en même temps qu'il assurera d'ordinaire la bienveillance de la critique. Sans doute, les directeurs sont portés à s'exagérer ces avantages. Ne sont-ils pas dupes souvent d'un mirage, lorsqu'ils obéissent servilement aux caprices de la mode, lorsqu'ils jugent de l'avenir sur le passé, lorsqu'à une pièce solide et sincère, ils préfèrent une œuvre bâclée et sans intérêt ? Cela est évident. Beaucoup, embarrassés de faire un choix, de distinguer l'écrivain d'élite, entre les faiseurs et les inutilités, se tournent vers le littérateur, auquel un laurier, obtenu parfois par surprise, a donné sinon l'éclat, du moins le vernis de la célébrité.

Un auteur vient-il d'avoir un gros succès, on lui demande trois ou quatre actes ; c'est une prière à laquelle on ne résiste pas longtemps ; l'auteur cherchera un sujet, il écrira la pièce : mais, comme nous vivons dans une société pressée, où celui-là même qui se dépêche a l'air d'être en retard, on accepte l'œuvre future sur un vague scénario, sur une idée émise au cours d'une conversation. Il n'en faut pas plus : le bruit se répand à travers la presse que M. X..., l'habile directeur, s'est assuré une pièce de M. X..., le dramaturge bien connu. Déjà on sait que M. Y... ou M^{me} Z... tiendra un rôle. L'artiste en vogue est-elle en Amérique ? On lui câble des propositions avantageuses : elle se fait prier, tout juste ce qu'il faut pour qu'il soit dépensé quatre ou cinq mille francs de télégrammes, excellente réclame pour la maison. L'heure de la livraison arrive : l'auteur, inquiet, ne lâche

qu'à regret une œuvre éclore, non dans un moment d'inspiration, mais dans une minute d'exaspération. Le rideau se lève sur une pièce sans action, sans intérêt, sans originalité, et qui, dans l'éclat de la figuration, dans le brio de l'interprétation, paraît encore plus terne et plus insignifiante. Conséquence : la pièce quitte l'affiche, avant d'avoir remboursé les décors et les costumes.

Le directeur, qui perd sa mise, est dans la situation d'un homme d'affaires qui a acheté des actions d'une entreprise en pleine prospérité, au moment où les cours vont descendre : il paiera la différence entre la pièce qui l'a décidé à faire sa commande, et la pièce qui lui a été livrée.

N'aurait-il pas été mieux inspiré, en s'adressant à un jeune, qui, au lieu de travailler pour sauvegarder sa situation, aurait tâché de se faire un nom ? Sans doute, et tous les directeurs n'en sont pas réduits à suivre les caprices de la mode. Il s'en rencontre — surtout parmi les anciens artistes — qui sont plus soucieux d'ouvrir leurs scènes aux œuvres vigoureuses, d'où qu'elles viennent, que de soutenir les célébrités chancelantes. Certains même commencent à comprendre que, dans leur intérêt bien entendu, en dehors de toute préoccupation artistique, il y a profit pour eux à tendre les mains aux débutants, à juger avec plus d'équité les manuscrits qui leur sont présentés. MM. Deval et Richemond ont été du nombre de ces directeurs intelligents. On a même été jusqu'à dire que si la Société leur avait déclaré la guerre, c'est, qu'au lieu de jouer les sociétaires influents, ils ne s'étaient guère adressés qu'à des stagiaires. Le reproche était injuste : mais il est certain qu'ils n'avaient pas, comme beaucoup de leurs confrères, écarté de parti pris des débutants ou les demi-notoriétés. Et il faut les en féliciter.

Il n'en reste pas moins que les inconnus ont, au théâtre, plus qu'ailleurs, toutes les peines du monde à se faire connaître. Presque partout, le directeur auquel ils font appel leur demandera sur quelle scène ils ont été déjà joués : ils risquent de tourner, jusqu'à la fin de leur vie, dans ce cercle vicieux. Mais la Société des Auteurs peut-elle, en réduisant sa perception, leur assurer un meilleur accueil auprès des directeurs ?

Lorsqu'on considère le monde des littérateurs ou amateurs qui entretiennent le public de leurs préoccupations littéraires, on est tenté de les répartir en trois groupes : d'un côté, le groupe imposant, mais fort restreint, des auteurs en vogue ; ils font la loi sur le marché : « satrapes inviolables, a-t-on dit, vers lesquels les directeurs se précipitent, la flatterie à la bouche, l'or dans les mains, alors qu'ils laissent se morfondre dans leurs antichambres le *vulgum pecus* des lettres ». D'un autre côté, ce sont les écrivains déjà honorablement connus, qui travaillent à s'imposer ; les uns ne parviendront jamais à la grande notoriété, les autres connaîtront la gloire, ou du moins l'illusion passagère de la gloire : mais tous font un effort qui mérite d'être encouragé. Au-dessous de ces littérateurs qui ont déjà fait leurs preuves, évolue le monde mouvant et bigarré des débutants : majorité par le nombre, minorité par le talent ; masse turbulente et susceptible, qui se plaint beaucoup. Combien, parmi ces apprentis, fascinés souvent par le prestige qu'exerce le théâtre, à moins qu'ils ne soient simplement séduits par le gain facile et fructueux, connaîtront les joies du succès ? Combien, dont les œuvres sont louées par un cercle d'amis dévoués, ou font victorieusement le tour des salons, pâliront aux feux de la rampe ? Ne pouvant, faute de titres, trouver un directeur confiant en leur étoile,

ils se consolent en critiquant leurs confrères, en dénonçant les coalitions et les combinaisons qui, d'après eux, faussent le marché dramatique. A les entendre, le mérite ne compte pas : seul, un heureux hasard décide d'une carrière, crée le talent, au besoin le génie. Ils rappellent des exemples, citent des noms.

Ne serait-il pas plus juste de dire que tous ceux qui ont un talent vraiment original, qui apportent au théâtre une idée nouvelle, une note personnelle, ont chance de percer un jour, quelques épreuves qu'ils soient appelés à traverser. Nous ne sommes plus au temps où les écrivains se pensaient perdus, parce que la Comédie-Française avait refusé leur manuscrit : si la porte d'en face, celle des Italiens, ne s'ouvrait pas devant leur génie incompris, ils n'avaient plus qu'à s'aller pendre, ou à se mettre à la solde des forains : triste sort, lorsqu'on avait sur la conscience quelque tragédie en cinq actes, en vers.

Théâtres subventionnés, scènes de genre, petits, grands et moyens théâtres, offrent aujourd'hui à l'auteur, repoussé d'un côté, un refuge, un espoir : en dehors même du théâtre, que l'auteur inconnu réussisse dans un genre plus abordable, qu'il se fasse un nom, dans les lettres, dans le journalisme, et les directeurs viendront un jour à lui. Que d'écrivains dramatiques, qui n'ont pu voir s'animer à la scène les personnages créés par leur verve et leur fantaisie, que lorsqu'ils avaient déjà passé l'âge des illusions ! Le succès récompensa leur attente : d'un seul coup ils vidèrent leurs cartons, trésor des années de jeunesse.

N'a-t-on pas ouvert, récemment, une enquête sur le nombre des publicistes cumulant les fonctions de critique dramatique avec la qualité de dramaturge ? Encore un excellent stratagème pour s'acheminer vers le théâtre, par un détour agréable.

Méfions-nous, somme toute, des auteurs incompris ; j'ai grand'peur qu'ils n'eussent, le plus souvent, apporté au théâtre que ce que nous donnent les plus mauvais de ces auteurs connus auxquels ils se comparent volontiers, et dont ils aspirent à prendre la place.

*
* *

Que se passerait-il, le jour où la Société renoncerait à fixer un minimum de perception pour les droits d'auteur, le jour où tous ses membres jouiraient de cette liberté que certains appellent de leurs vœux ? Les écrivains célèbres, ceux qu'on taxe de despotisme, n'en souffriraient certainement pas : ce n'est pas parce que les directeurs pourraient acheter les pièces au prix qu'il leur plairait, que MM. Hervieu, Lavedan, Maurice Donnay, Edmond Rostand, par exemple, ne trouveraient plus acquéreur aux mêmes conditions.

Mais si, par malheur, la Société disparaissait, si l'art dramatique était rendu à ce qu'on appelle, par dérision, la libre concurrence, à ce qu'il serait plus juste d'appeler la famine, nous verrions des écrivains, estimés du public, obligés de passer sous les fourches caudines des directeurs : on verrait revenir les temps où l'on avait des manuscrits pour quelques centaines de francs.

Car la production dramatique est suffisamment abondante pour que les théâtres n'aient pas à craindre de se trouver à court de pièces, et de laisser chômer leurs troupes. Les auteurs qui, sans avoir atteint à la célébrité, se sont déjà fait un nom, se plaignent aujourd'hui que leurs manuscrits sommeillent trop longtemps dans le cabinet d'un directeur. Que serait-ce, le jour où la concurrence s'établirait, non seulement entre les talents, mais entre les prix, où

l'on n'obtiendrait un tour de faveur, qu'en offrant sa marchandise moins cher que le voisin ? Ce serait le théâtre mis en adjudication publique : les directeurs le savent bien, qui disent : plus de Société, plus de monopole, l'égalité pour tous : ce serait l'égalité dans la misère.

Les débutants profiteraient-ils au moins de cette baisse des cours ? Pourraient-ils, à la faveur de cette débâcle, convaincre les directeurs qu'ils ont intérêt à les jouer ? Rien ne permet de le penser ; au contraire, leurs confrères déjà connus ayant dû diminuer leurs prétentions et venir à composition, ils seraient plus impitoyablement écartés des principales scènes. Quant à ceux qui, par hasard, viendraient à être représentés, leur sort serait plus dur qu'aujourd'hui. Ceux-là se plaignent actuellement d'être souvent obligés de renoncer à leurs droits, et par une inconséquence étrange, ils reprochent à cette même Société, qu'ils accusent de despotisme, de ne pas les défendre assez énergiquement contre eux-mêmes ; ce qui est aujourd'hui l'exception deviendrait la règle demain ; les directeurs sauraient contraindre les jeunes à abandonner toute prétention, si même ils ne leur demandaient pas un concours pécuniaire.

*
* *

Est-ce à dire que la Société n'ait pas des devoirs envers les jeunes auteurs ? Telle n'est pas notre pensée. Qu'elle leur ouvre plus libéralement l'accès à ses assemblées, et jusque dans ses conseils : qu'elle les admette à participer à son gouvernement, à partager les responsabilités qui lui incombent : ils sentiront mieux les difficultés qu'elle rencontre, et les devoirs de solidarité qui s'imposent à tous les écrivains.

La Société doit faire plus ; elle doit les encourager dans

leur carrière. Sans doute, dans les archives poudreuses des secrétariats de théâtres, où viennent sommeiller chaque année les illusions dramatiques d'une génération nouvelle, parmi les ébauches grossières, les copies maladroites, et les fadeurs sans intérêt, des œuvres se rencontrent qui, portées à la scène, ne seraient pas accueillies avec moins de faveur que celles qui sont signées des noms les plus réputés : la Société a pour mission d'aider à les découvrir. Loin de supprimer, comme elle l'a fait, les primes qu'elle offrait aux théâtres qui jouent des œuvres de jeunes, elle doit les développer, en faire un de ses principes d'action. La Société des Auteurs italiens lui a donné l'exemple, à cet égard, en organisant récemment un concours dramatique annuel, et en s'engageant, par des accords conclus déjà avec différentes scènes, à faire représenter les œuvres primées.

La Société peut aussi encourager utilement, par son appui moral et matériel, ces groupements qui se forment de temps à autre, et qui ont pour but avoué de révéler des talents ignorés, en même temps que de produire des œuvres nouvelles ; ils s'adressent à une poignée de jeunes littérateurs, désireux avant tout de faire le contraire de

... ce qu'ont fait les autres avant eux.

Ils vivent de l'originalité, souvent de l'excentricité ; mais ils apportent généralement une formule d'art différente, ou même ils forment école.

Quand le Théâtre-Libre se fonda, montant des pièces que l'on jouait deux soirs, il fit appel aux masses jeunes d'une génération à laquelle le joug de Dumas, d'Augier, et de quelques écrivains, secondés par la critique vigilante de Sarcey, qui montait la garde autour de ces talents, semblait insupportable. Il était d'ailleurs inconscient à l'ori-

gine du but qu'il poursuivait. En 1890 encore, M. Antoine opposait seulement sa tentative « au théâtre offrant aux spectateurs des pièces sans intérêt, dans des salles déplorablement agencées, à des prix exorbitants, avec des troupes sans cohésion... » Cette formule n'est-elle pas vraie, dans tous les temps, et tous les pays ? Ne pourrait-elle pas être reprise aujourd'hui ? Les événements se chargèrent d'entraîner M. Antoine dans un mouvement littéraire, dont on peut discuter la portée, mais qui eut son influence réelle, et sa valeur. D'autres œuvres depuis ont apparu, puis sombré dans la tourmente. Citons seulement *les Escholiers*, association amicale de lettrés et d'artistes, qui a familiarisé le public avec des talents fort appréciés aujourd'hui.

Un fait à noter, dans ces derniers temps, c'est la tendance persistante à la décentralisation artistique, le goût pour les théâtres de plein air ; ce sont les projets de théâtres populaires, que l'opinion réclame aujourd'hui, avec la même ardeur qu'on demandait sous l'Ancien Régime un second Théâtre-Français ; à ces cadres nouveaux, il faut des œuvres nouvelles, dont les qualités communes doivent être une action forte, des effets larges et harmonieux.

Une nouvelle tentative s'est faite tout récemment : un *nouveau Théâtre d'Art* s'est fondé, sur l'initiative de quelques jeunes auteurs ; il n'a que quelques mois d'existence : il serait vain de préjuger de son effort ; tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il est resté jusqu'ici fidèle à son programme, qui est de donner au public des œuvres personnelles et sincères.

Cette tentative aboutira-t-elle ? Une autre, qui se fera jour demain, donnera-t-elle une nouvelle orientation à notre art dramatique ? Cet art prochain, quel serait-il ? Chacun le voit tel que ses goûts, ses préférences le lui font pressentir ;

personne ne sait ce qu'il sera ; mais on croit savoir ce qu'il ne sera pas.

Il est certain qu'une certaine lassitude se marque, depuis longtemps, dans le public, et dans le monde même des auteurs dramatiques. Ceux-ci ne seraient-ils pas effrayés eux-mêmes de la banalité des œuvres qu'ils nous condamnent à entendre ? Une action très ordinaire, un peu de sentiment, une pointe d'esprit, le tout délayé dans un dialogue agréable, facile, et surtout rapide, voilà tout ce qu'il faut, semble-t-il, pour avoir un succès durable : c'est le spectacle qui distrait, sans agiter, et d'où il serait malaisé de remporter chez soi quelque impression. Tous les sujets, tous les caractères se ressemblent : à tel point, qu'ayant vu une pièce dite d'actualité, il semble qu'on les ait vues toutes ; jamais celui qui veut en parler n'a eu plus de peine à ne pas confondre l'une avec l'autre.

Chacun croit découvrir la source du mal, et pouvoir indiquer le remède. Un auteur, par exemple, s'en prend à l'esprit du boulevard, qui corrompt tout :

« Nous sommes las, écrit-il, des petites psychologies, des petits auteurs, des petites âmes, des petites femmes » (1).

Ne peut-on se plaindre, en effet, du snobisme malsain qui nous fait sacrifier les œuvres solides à une littérature artificielle, inspirée du roman-feuilleton, quand ce n'est pas des secrets de l'alcôve.

M. de Porto-Riche accuse les tendances mêmes qui règnent dans le monde des auteurs dramatiques : le métier, dit-il, étouffe le talent.

« Trop de préoccupations, écrit-il, et de nécessités étrangères à l'art, empêchent l'auteur dramatique de tenter des

(1) *Revue de l'art dramatique*, 15 novembre 1901.

efforts purement artistiques. La littérature dramatique ne manque pas de bras : elle occupe trop de monde. A côté des écrivains véritables, qui honorent la grande famille littéraire, accourent, des quatre coins de l'horizon, des monteurs de pièces, équipe robuste, qui ne se lasse pas de travailler... le talent est impatient de battre monnaie, il s'adonne à la confection de l'article courant... le culte de l'œuvre lente, préméditée, exécutée avec amour, en dehors du souci d'une notoriété et d'un triomphe éphémères, cette religion n'attire plus que des naïfs » (1).

Ici la Société des Auteurs est directement en cause : n'est-ce pas elle qui, par ses perceptions élevées, attirera ces équipes de travailleurs robustes et avides ? Les services qu'elle a rendus l'emportent, sans doute, sur le mal qu'elle a pu faire. Mais l'existence de ce mal est une raison de plus pour elle d'encourager les débutants, dans une carrière où certains obstacles semblent dressés par elle-même ?

Si ses règlements, ainsi que nous l'avons vu, semblent parfois aggraver les difficultés sans nombre auxquels se heurtent tant de jeunes talents, il est de son devoir d'y remédier par tous les moyens. A cette condition seulement, la Société des Auteurs conservera la confiance de tous, et restera fidèle à la pensée de son premier fondateur, qui fut, non pas une pensée de spéculation, mais une pensée d'affranchissement et de solidarité.

(1) Journal *Le Temps*, 18 mai 1904.

Vu :
Le Doyen,
Ch. LYON-CAEN.

Vu :
Le Président,
H. BERTHÉLEMY.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE PREMIER. — Les Origines de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques	3
CHAPITRE II. — La Société actuelle. — Son Organisation.	117
CHAPITRE III. — Les Cadres de la Société. — Sociétaires. — Stagiaires. — Héritiers et Cessionnaires.	183
CHAPITRE IV. — Le Statut légal de la Société	235
CHAPITRE V. — Le Monopole de la Société.	273
CHAPITRE VI. — Le Service de Perception.	305
Perception à Paris et dans la banlieue	307
Perception en province.	315
Perception à l'étranger.	324
Retenue sur les droits d'auteur	329
Les réformes nécessaires	332
CHAPITRE VII. — Les Traités généraux	355
CHAPITRE VIII. — La Résistance à la Société.	429

